KINO

11 12

ФОТО
ГЛІДЕРА

Кіно—це найважливіше для нас мистецтво.
В. Ленін.

„КІНО"

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

Рік видання 6-й | 1931 р. | № 11-12

ІСТОРІЮ ВЕЛЕТНІВ ІНДУСТРІЇ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ—НА ПЛІВКУ!

ЦК ВКП(б) від 10/Х — 1931 р. УХВАЛИВ:

...Ці збірники повинні дати картину розвитку старих і виникнення нових заводів, їхню ролю в економіці країни, становище робітників перед революцією, форми й методи експлуатації на старих заводах, боротьбу робітників з підприємцями, побутові умови, виникнення революційних організацій і ролю кожного заводу в революційному русі, ролю заводу та зміну взаємин на заводі після революції, зміну робітника, ударництво, соцзмагання та піднесення виробництва за останні роки.

До складання «Історії заводів» треба притягти, як самих робітників, так і господарників та інженерно-технічний персонал...

Пролетарська література з революційним завзяттям широким фронтом увімкнулася в реалізацію ухвали ЦК ВКП(б). Піднісши на принципову політичну височінь це завдання партії, літературні організації Союзу, зокрема України — цю роботу поєднують з загальною потребою ґрунтовної перебудови творчости літературних кадрів, ще більшого розвороту й закріплення, призову ударників, — загалом щільно поєднують з почесною справою творення великого мистецтва більшовизму.

Ця ухвала ЦК і заходи навколо неї розпочаті відкривають нову сторінку в історії розвитку пролетарської літератури.

Тепер ставиться завдання перед творчими кадрами кінематографії про потребу виконання ухвали ЦК ВКП(б) і вироблення художніх фільмів на матеріялах історії заводів.

Не порядком механічного запозичення створеного у літературі завзяття ми ставимо це питання. (Хоча зовсім не погано, навіть корисно для кінематографії запозичувати досвід боротьби літератури за пролетарське мистецтво взагалі). Кінематографія має всі підстави й можливості для того, аби у фільмах висвітлити «ролю кожного найбільш типового заводу, кожної галузі виробництва, — заводу, як двигуна промисловости, як школи техніків і школи революціонерів, заводу, як вихователя клясової революційної самосвідомости робітників та як організатора, співучасника громадянської війни»...

Кінематографія може й повинна у фільмах показати: «Завод в його сучасному значінні, як організатора соціялістичної свідомости та соціялістичного виробництва»... (М. Ґорький «На літ. посту» ч. 27).

Властивості кінематографії її творчі й технічні можливості промовляють за цілковиту реальність включення в цю почесну ролю — дати високоцінні художні кіно-твори на матеріялах історії заводів, цебто активно включитись у виконання ухвали ЦК ВКП(б).

Управа «Українфільм'у» із загальної тематики виділила 4 повнометражних фільми, які мають бути виготовлені на матеріялах історії заводів. Заводи ці такі: в Миколаєві — ім. Андре Марті — виготовлює Одеська кіно-фабрика, в Луганському (б. Гартмана) — виготовлює Київська фабрика, та два фільми на матеріялах заводу ім. Петровського в м. Дніпропетровському, з них один художній звуковий — один—агітпропівський виготовлятиме теж Київська фабрика.

Цей великий і відповідальний почин Українфільму вимагає від творчих кадрів і керівництва фабрики ґрунтовних змін у методах щодо реалізації цього завдання.

Найщиріші прагнення зробити високоякісні фільми будуть марні, коли не перебудуватись і не працювати поновому в цих нових обставинах.

Щодо організаційних заходів, то тут, перш за все повстає потреба розворушити всю суспільність цих заводів, в першу чергу сценарно-тематичні гуртки.

Цю роботу треба переводити не відірвано від суспільности даного заводу, а навпаки — розворушити й організувати ініціятиву робітництва, інженерів, робкорів тощо й спрямувати все це в потрібну нам течію.

Треба справу поставити так, аби виготовлення фільму обернулося на справу цілого заводу.

Рівняючись на масовість в цій справі, як основу, що забезпечить успіх, — не можна замазувати й недооцінювати ролі спеціялістів від кіна, що мають цей багатющий, сировий матеріял перетворити на художній сценарій та фільм. Тому фабрики повинні справі добору сценаристів та режисерів приділити спеціяльну увагу.

Як одну з конкретних форм допомоги від робітництва надісланим від фабрик робітникам, треба вважати сценарно-тематичні гуртки, що мусять стати за основу розворушення всієї маси. При заводах, де немає сценарно-тематичних гуртків, треба їх організувати. Отже цю справу треба поєднати з завданням призову ударників до кінематографії.

Створення фільмів про історію заводів значно сприятиме подоланню відставання кінематографії від завдань реконструктивної доби.

Створити фільми про історію заводів це значить піднести українську радянську кінематографію на вищий ступінь своєї діяльности.

Зрештою, ця робота має виявити величезний досвід у творені нової кінематографічної творчости. Митці кінематографії мають стикнутися з конкретним, цікавим своїм змістом матеріялом, як наприклад: показ героїв, нові суспільно-виробничі взаємини на цій базі, зростання психології нової людини тощо.

Треба рішуче застерегти конкретних виконавців цього важливого завдання від емпіричности й вульгаризаторства у користанні матеріялом, спрощености, еклектизму, — цією головною загрозою для творення пролетарського кіно-мистецтва.

Участь української кінематографії в створенні фільмів — «історії заводів» — відповідальний іспит для неї. До цього підійти зі всією більшовицькою готовністю й озброєністю. іспиту, як керівництво так і мистецька суспільність мають підійти зі всією готовістю й озброєністю.

Клясова боротьба в кіні

Стаття зав. АПО ЦК. ЛКСМУ тов. Мускіна.

Клясова боротьба на ідеологічному фронті розгортається тепер у надзвичайно загостреній формі. В СОЮЗКІНІ нещодавно викрито низку шкідників. Так, гр. Олейніков, в минулому — міцний власник, був заступником завідувача Виробничого Сектору СОЮЗКІНА. Там теж працював Посельський — в минулому визискувач, Брокман — лжеархітектор та інш. Вони вели ту ж саму політику «Промпартії»—омертвлення капіталу. Вони вкладали капітали в будування розкішних ательє, розкішних фабрик, зовсім не піклуючись про звільнення від імпорту закордонної плівки та кіно-апаратури, ігноруючи ухвали партійної наради в справах кіна про будування радянських фабрик плівки та кіно-апаратури. Тимто ми маємо розкішні фабрики, але у нас майже немає радянської кіно-апаратури й плівки, ми щодо цього находимось в залежності від капіталістів. Ця організація всіляко затримувала розвиток культур-фільму, чудово розуміючи його значення. Звичайно, що ця організація працювала й у нас на Україні. І наше завдання тепер — якнайшвидше ліквідувати сумні наслідки діяльности цієї зграї.

Під впливом ворожих елементів окремі хиткі товариші в кіні роблять право-опортуністичні помилки, стаючи за аґентуру куркульства. Так т. Белінський, молодий кіно-режисер, в минулому — комсомолець, а зараз член партії, в одному з сценаріїв дає такий напис:

«Без штанів, а будувати будемо!»

Ми маємо великі труднощі нашого зростання, але тільки сліпа або ворожа людина може в такий спосіб відображати ентузіязм робітничої кляси. Без штанів в Радянському Союзі не працюють. Ці люди не зв'язані з робітничою клясою, вони стають на позицію дрібнобуржуазної інтеліґентської теорії «мертвенности», теорії непролетарської.

Прокатний відділ культивує часто-густо одверто буржуазні смаки в кіні. В Харкові демонстрували фільм — «Шестеро дівчат шукають притулку» й для смаку виправили в такий спосіб:

«Шестеро дівчат шукають *нічного* притулку»...

Для чого це, щоб смаленим пахло?

Далі ми маємо такий перл, як зміна назви «Химерна жінка» на «Не шутите с ней над пропастью»... (Жах, жах. Поспішайте подивитись).

Коли б взяти списки цих фільмів за рік, можна було б скласти непоганий фейлетон з одних тільки назв.

Тут маємо неприховане бажання зацікавити робітничо-колгоспного глядача не з кращого боку, а з боку пережитків буржуазного смаку. Цим же пояснюється, що майже у всякій картині для реклами наші герої прокатних відділів вибирають лише жінок, що розкладаються.

Ця права й основна небезпека в кіні — далеко не вичерпана цією коротенькою аналізою. Керований партією комсомол повинен активно боротись проти цього.

Маємо в кіні й лівацькі настрої. Про кіно-продукцію Дзиги Вертова говорено багато. Ідеологію конструктивістів в кіні, що ховаються іноді за лівою фазою, а в суті роблять праві діла вже досить викрито. Ці товариші захоплюються псевдо-індустріялізмом, псевдо-колективізмом, вони ладні показувати машини й машини, суцільні маси людей без імен і прізвищ, але не можуть вони показати ударника, творця нового суспільства, основну силу виробничих сил країни.

Звідси місток часто-густо йде безпосередньо до червоної халтури, коли, прикриваючись надіндустріялізмом в кіні, надколективізмом, — окремі режисери протаскують на екран схематичні аґітки, що не насичені ні волею клясової боротьби пролетаріяту, ні силою його емоцій, що рухають мільйони до історичних перемог. З цими «ліваками», що суттю роблять праві діла треба збільшити боротьбу не забуваючи, що основна небезпека зараз — права.

Окремі працівники СОЮЗКІНА зробили останнім часом помилки, що є об'єктивні помилки великодержавного шовіністичного характеру. Так тематичний плян 1931 року був розроблений Правлінням СОЮЗКІНА й в готовому вигляді запропонований національним кіно-організаціям.

Це «думання за всіх» є інтеліґентсько-барське, а суттю шовіністичне ставлення до національних республік Союзу, це є невірря на практиці в політичну й культурну їхню міць. Це не плянування тематики, а бюрократизація цієї роботи. І ми вимагаємо, щоб СОЮЗКІНО цю помилку не повторювало цього року.

На полярну експедицію на льодоламі «Малигін» за ухвалою Правління СОЮЗКІНА мусів їхати кіно-оператор УКРАЇНФІЛЬМ'у т. ГРИЧЕР. Але за декілька днів до подорожі Заст. Голови СОЮЗКІНА заявив, що це місце забирається й передається за вимогою «ленінградської суспільности» (якої?) оператору Ленінградської фабрики, бо вона бачите... ближче до північного бігуна...

Режисер Вертов знімав в Донбасі фільм «Ентузіязм» і наробив низку велико-державних помилок, вважаючи, що в Донбасі зовсім немає українців. Сліпоту свою Вертов може вилікувати при бажанні й без сторонньої допомоги — саме життя промовляє не за Дзигу Вертова.

Ці товариші повинні свої помилки щиро визнати й виправити

Є у нас факти й прояву обурливого місцевого націоналізму.

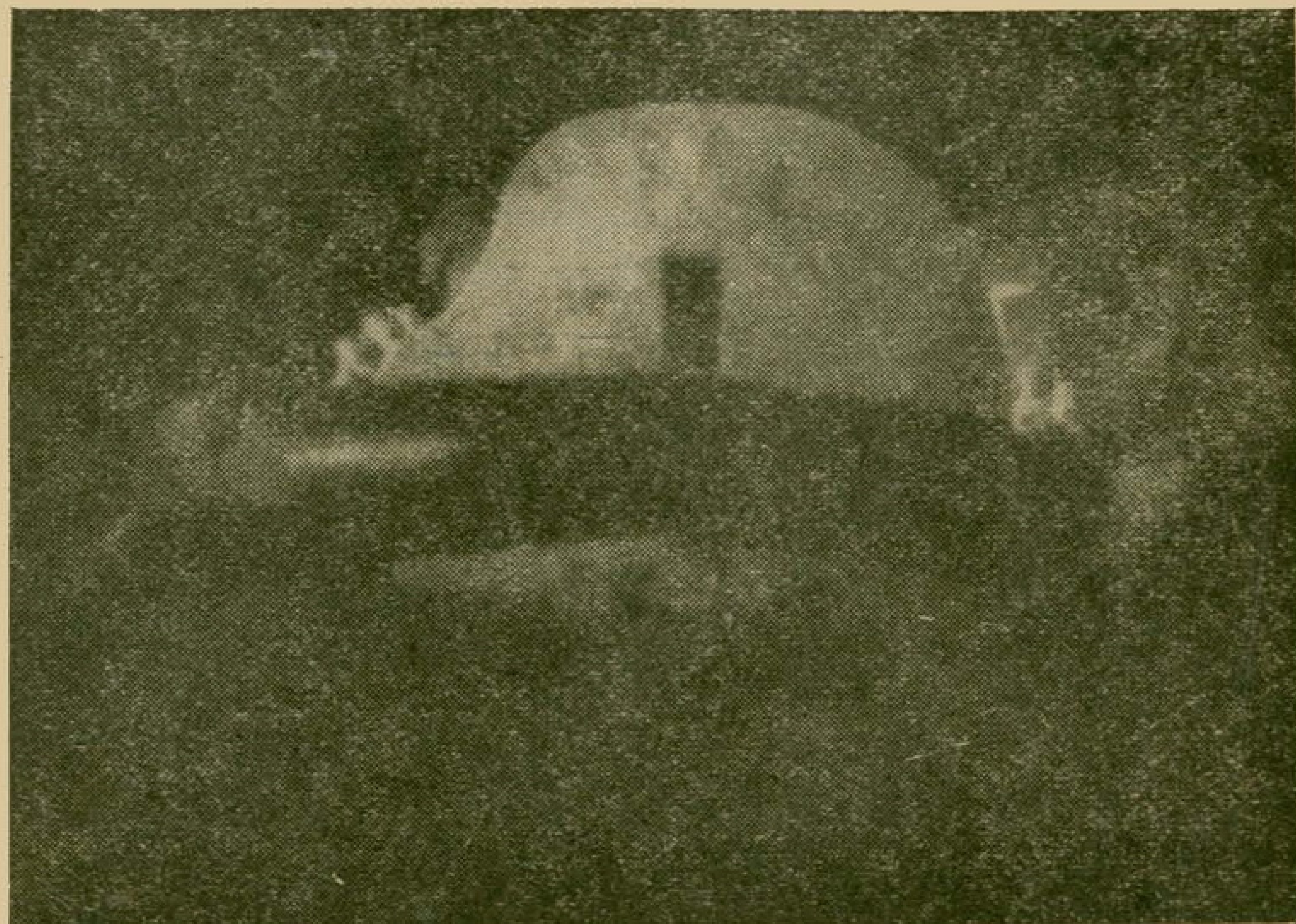
Режисеру Лопатинському було замовлено знімати картину з життя трудящих Західньої України. Він заявив, що справа там стоїть гаразд, а тому ніякої боротьби немає й знімати нема чого. Це говорено під час кривавих операцій польського фашизму на Західній Україні. Цей виступ — відверто нацдемівський, уенерівський, ця людина зовсім не хоче бачити внутрішніх суперечностей між працею й капіталом, між націями гнобителів і пригноблених, вона є капітулянт перед фашистською диктатурою Польщі. З цим треба боротись, як треба боротись і з його фільмом «Кармаль». В цьому «Кармалі» Лопатинський, як і всі митці такого роду, ідеалізує романтичне минуле нації.

В той же час серед певної частини режисерів є настрої нігілізму в національному питанні, з яким ми мусимо вперто боротись.

Ці настрої полягають в тому, що ці товариші зовсім формально ставляться до потреби розроблення пролетарської тематики України й вишукування відповідних їй національних форм. Вони підходять до цього формально не розуміючи історичного значення творення пролетарської культури інтернаціональної змістом і національної формою. В цьому є шкідливий нігілізм, з якого користуються націоналісти в мистецтві й по-своєму розроблюють проблему національної форми. Досить нагадати тільки сумну практику школи бойчукистів в образотворчому мистецтві, що національну форму винайшла... в церковно-іконописній мазанині часів февдалізму.

Підсумовуючи це, треба сказати, що комсомольці, які працюють на кіно-фабриках України не були дозорцями ленінського комсомолу в кіні. Не було такого випадку, щоб вони сиґналізували перед ЦК. ЛКСМУ, перед комсомольською пресою про випадки ворожої ідеологічної боротьби. А це значить, що вони не зрозуміли ще своєї історичної ролі. Треба їм пам'ятати одне — пролетаріят будує пролетарське мистецтво, піднімається з низин, в яких він перебував, до культурних висот, він творить культуру, що мусить повести вперед світову культуру й комуністи й комсомольці, що працюють в кіні на культурному фронті, дозорці пролетаріяту, повинні відповідати за це. Цієї відповідальности не всі комсомольці, що працюють в кіні, на собі відчувають.

В. Мускін.



Кадр з фільму „На заході є зміни". Реж. М. Білинський.

РЕЗОЛЮЦІЯ

Загальних Зборів Художнього цеху Київської кіно-фабрики на доповідь голови управи тресту Українфільм (1/XII-31р.) т. Воробйова про темплян Українфільму на 1932 р.

Ідея соціялістичного плянування, покладена в основу попередніх тематичних плянів УКРАЇНФІЛЬМУ (з 1928 р.), після впертої боротьби з прихильниками дрі-о-буржуазної теорії вільної творчости серед тодішнього складу сценаристів-режисерів, як принцип виправдала себе цілком, дарма, що в процесі практичних шукань було припущено в минулому чимало окремих методологічних і методичних помилок.

На даному етапі розвитку української радянської кінематографії, що характеризується загостренням боротьби проти клясово-ворожих буржуазних і дрібно-буржуазних виявів у практиці нашого кіна, виявів, що намагаються чинити опір справі творення української пролетарської кінематографії, — тематичний плян є одним з важливих чинників у боротьбі за пролетарське мистецтво, за оволодіння від нашого кіна тематикою доби соціялістичної реконструкції, за показ героїв соцбудівництва.

Тематичний плян повинен бути чинником перевиховальної роботи серед попутницької маси творчих сил, стимулом для їхньої клясової диференціяції, підоймою для переводу ліпшої частини попутників на рейки союзників і на ідейні позиції пролетаріяту.

Участь широкої пролетарської громадськости у складанні та в уточненні темпляну Українфільму на 1932 рік, забезпечить поширення творчої бази українського радянського кіна за рахунок притягнення до кіно-творчого процесу організації пролетарської літератури, профспілок, робкорівських об'єднань, через доведення тематичного пляну до кожного сценарно-тематичного гуртка.

Щільно сполучити роботу української кінематографії з Комсомолом, який має взяти участь у всій роботі щодо темпляну, а особливо у виробленні тематики юнацько-молодняцьких фільмів та у вихованні творчих кадрів Комсомолу на кіно-фронті.

Не відкидаючи т. з. «творчих заявок», як одної з метод практичної реалізації тематичного пляну, збори відкидають однобічну Союзкіновську систему творчих заявок, розцінюючи це, як фактичне заперечення ідеї активного плянування тематики в кіні, як затушковування клясової боротьби в кіно-мистецтві, як змазування дрібно-буржуазного світогляду основної маси сьогоднішніх кадрів кінематографістів, як недооцінювання кончої потреби для останніх опанувати тематику соціялістичної доби, ях хвостистську орієнтацію на самоплив у творчій продукції наших художніх кадрів.

Виходячи з позиції більшовицького твердження, що *«складання пляну є тільки початок плянування»* (Сталін), керівництво Тресту Українфільм та його кіно-фабрики повинні в якнайкоротший час ґрунтовно перебудувати методи роботи кіно-виробництва на основі практичного застосування 6-ти пактів Сталіна, як конкретного пляну кіно-роботи на найближчий час, як програму, що єдино допоможе «працювати по-новому», зробити потрібний стрибок уперед, ліквідувати відставання кіно-мистецтва від темпів соцбудівництва, через творення кіно-продукції гідної великої доби.

Конкретизуючи 6 настановлень тов. Сталіна на кіно-виробництві, поставити перед кіно-фабриками Українфільму на 1932 рік такі завдання:

Прийняти якнайактивнішу участь у роботі кіно-громадськости, кіно-учбових закладів та марксо-ленінських науково-дослідчих установ.

Розгорнути роботу щодо заклику ударників до кіна, а зокрема в роботі сценарно-тематичних гуртків.

Прийняти участь у виробленні нового профіля художнього фахівця для кіно-виробництва, щоб на основі цього профіля збудувати учбово-виробничі пляни, навчальні програми, та методи навчання в Кіно-інституті.

Активізувати процес клясового розшарування серед творчих кадрів та розгортати творчу дискусію з метою поступового переводу попутницьких кадрів до лав союзників і на рейки пролетарського кіно-мистецтва, проводячи цю роботу за якнайдіяльнішою участю пролетарських літературних організацій (кіно-секція ВУСП тощо).

Піднести на потрібний науковий рівень хуоджньо-ідеологічне керівництво на кіно-фабриках, удосконалити ввесь творчо-виробничий процес од заготівлі сценарія аж до випуску фільму на екран, поставивши перед собою категоричну вимогу унеможливити 1932 року будьякий художньо-ідеологічний брак в кіно-продукції (заборонені, або недоброякісні фільми).

Ліквідувати знеосібку в сценарно-тематичній справі: своєчасно розподіляючи теми поміж сценаристами і режисерами, визначаючи реально-виробничі терміни здачі сценарія, щоб забезпечити безперервність фільмування;ураховувати підчас виготовлення сценаріїв вимоги кіно-виробництва; реально плянувати павільйонні й натурні зйомки, щоб уникнути простоїв режисерських груп, і в такий спосіб забезпечити умови для здійснення засад госпрозрахунку.

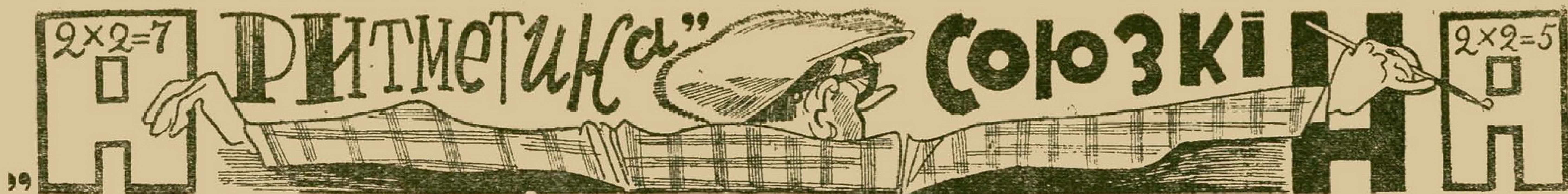
Поліпшити культурно-побутові умови та правове становище кіно-творчих кадрів (режисери, оператори, сценаристи, редактори) через ліквідацію зрівнялівки, в кошторисах на поставі фільмів, через об'єднання цих кадрів у Місцевкомі письменників, про що поставити питання перед відповідними організаціями.

Вимагаючи від редакторів вищої якости критичної роботи (рецензії, директивні листи тощо), забезпечити їм можливість підвищувати їхню кваліфікацію (теоретична учба, наукові відрядження, екскурсії на ново-будівлі).

Визнаючи, що опанування діялектично-матеріялістичної творчої методи кіно-мистецтва проходитиме за умов запеклої боротьби з клясово-ворожими, механістичними та ідеалістичними збоченнями від марксо-ленінської філософії, літфронтівством, емпіризмом, формалістичним естетством, — розпочати критичну переоцінку дотеперішнього радянського, зокрема українського кіно-доробку (фільми, теоретична кіно-література), притягаючи до цієї роботи организованого пролетарського кіно-глядача, беручи за основу Сталінове твердження, що *«теорія стає безпредметною, коли вона не пов'язана з революційною практикою»*.

Загострена клясова боротьба в кіні навколо пролетарських метод вимагає ще більшої консолідації революційних фільмарів довкола завдань темпляну.

Зокрема стоїть питання про активізацію ВУОРРК'у, робота якого була до останнього часу квола й незадовільна.



Газета «Кино» вчасно й досить інтенсивно почала кампанію за виконання фінансового пляну кінематографії, за ліквідацію прориву на фінансовому фронті. Наша мета — допомогти цій кампанії, знайшовши справжніх винуватців прориву.

Факти справді уперта річ, а ще упертіша від них аритметика. Цю науку, на жаль, мабуть, недосить ґрунтовно вивчили в апараті Союзкіна.

Почнемо з аритметики в статтях, вміщених у газеті «Кино». У газеті з 7 листопада № 61 в статті «Не сбиться на путь Союзсахара» до підрахунку незданих трестами й відділами сум потрапила перша аритметична помилка. При простому складанні останньої колонки чисел виходить 4.310.000 крб., себто понад 4 млн. незданих надходжень, а не понад 3 млн., як говориться в статті.

Друга аритметична помилка в статті «Финплан должен быть выполнен», вміщеній у газеті з 16 листопада № 62. Тут у колонці «виконано» стоїть 2.796.000 крб., у діяграмі ж, що повторює цю цифру, вже 2.696.000 крб.

Ми не хочемо винуватити редакцію газети «Кино», ніби вона неуважно ставиться до аритметики. Ми запевняємо, що цю досить нескладну науку недосить опанували в Союзкіні, і що аритметичні помилки для плянових органів Союзкіна — явище звичайне.

Вдаймося до пляну Союзкіна на IV квартал і до очікуваних відсотків виконання пляну в 1931 р. Підраховуючи сподіваний випуск товарової продукції 1931 р., Союзкіно робить «малесеньку» аритметичну помилку в 10 млн. крб. Через цю помилку виконання пляну 1931 р. Союзкіно заверстує розміром 117% проти наміченого випуску товарової продукції, коли фактично за заверстаними Союзкіном цифрами випуску товарової продукції по окремих фабриках при правильному аритметичному підрахунку виходить 98%. Це вже, так би мовити, «аритметичний» опортунізм.

Але це ще не остання «аритметична» помилка Союзкіна. Заверстуючи прибуток від експлуатації сільської мережі, Союзкіно помиляється вже і в множенні (попередні помилки були, головно, в складанні) і заверстує прибуток по тресту Українфільм в 506.000 крб., тоді як за нормами Союзкіна при правильному множенні виходить 204.000.

Годі вже з аритметичними помилками. Перейдімо до помилок обліку.

Чи справді нічого з належних сум не здав трест Українфільм? Тут знов таки неправильний підрахунок. Українфільм у жовтні виплатив своїм підприємствам з розпорядження Союзкіна його коштом понад мільйон карбованців. Отже більша половина фінансового пляну виконана. Чи реальна друга половина пляну? Коли взяти на увагу, що до залишеної суми входять зовсім проблематичні на сьогоднішній день надходження (приміром, від Укрфотооб'єднання 1.200.000 крб.); коли взяти на увагу, що на рахунок листопадневого пляну Українфільм не дістав жодної картини і що замість 8 копій дістає 2—3; коли ще взяти на увагу, що в Союзкіні вже протягом 5 місяців майже 50 картин тільки виробництва Українфільму чекають випуску на екрани Союзу, що постачання кіномережі (вугілля, лямп, динамо-повідень, каблевих шнурів тощо), аж надто погане і що через це число бездіяльних устав, дедалі більшаючи, досягає чималої цифри, — то відповідь буде ясна, і справжнього винуватця фінансового прориву не важко знайти. Навряд чи за такого стану вживані до ліквідації фінансового прориву заходи дадуть бажані наслідки. Реальний фінансовий стан повинен бути виконаний ,але це найбільше залежить від того, як сприятиме ліквідації прориву саме Союзкіно.

Чи завжди тов. Александров, що так переконливо заявляє редакції газети «Кино» про реальність фінансового пляну на 4 квартал, був певен цього? Чи не зраджує його пам'ять? Ми запевняємо, що коли заверстували цей плян, у тов. Александрова були великі сумніви, і він не дуже заповзято відстоював хоч 20 млн. надходжень із прокату.

Чому тов. Александров, крім того, вважає реальним прибутки від сільської мережі в 4 квартальі, коли на засіданні з сектором легкої індустрії Держпляну СРСР 31 жовтня 1931 р. він вимагав заверстати сільську мережу в пляні на 1932 р. тільки без дефіциту. Невже він не вірив, що поліпшає стан роботи з експлуатацією сільмережі 1932 р.?

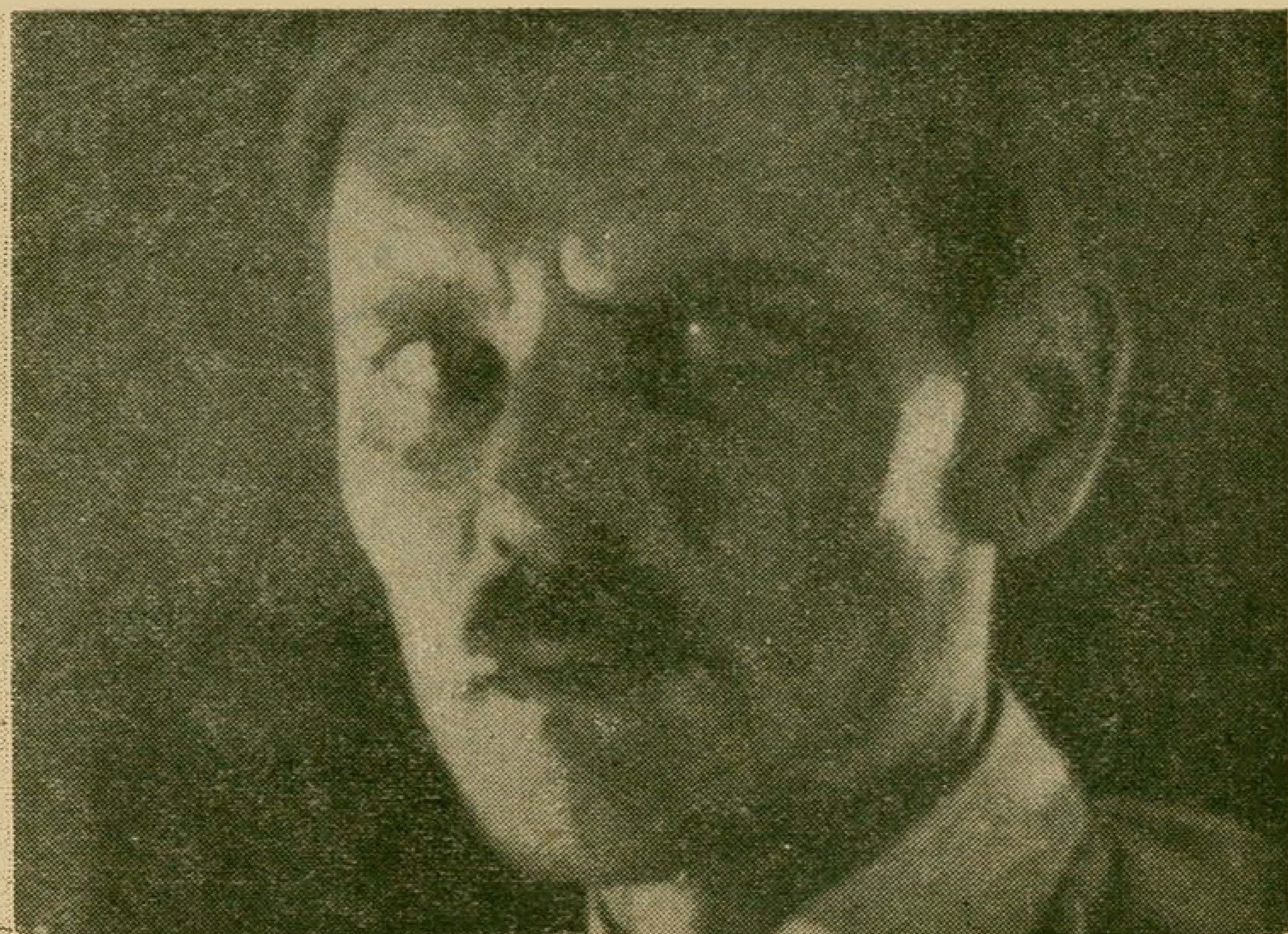
Ми запевняємо, що норми роботи сільської мережі, крім елементарних аритметичних помилок, допущених при їх розкладці, просто безпідставні, взяті навмання, без усякого зважання на практику роботи і що сподівані за цими нормами надходження щонайменше проблематичні.

Читаючи заяви т. Александрова, можна думати, що правдиві тільки розрахунки тов. Александрова, а помиляються геть усі трести й відділи, які ведуть роботу на практиці і заперечують непохитність та непомилковість висновків фінансової й плянової політики Союзкіна.

Про що говорять наші міркування? Чи тільки про те, що в Союзкіні погано знають аритметику? Чи тільки про слабо налагоджений облік? Ні, ми запевняємо, що в Союзкіні панує легковажне ставлення до плянування, безглузде жонглювання цифрами і пляновий хаос. Це спричинилося не тільки до глибокого фінансового прориву, а й (поставимо крапку над і) до фінансового краху Союзкіна.

Тепер ми стоїмо напередодні великої програми союзної кінематографії 1932 року. Ми вітаємо цю велику програму, ми мобілізуємо всі свої сили і громадську увагу на виконання цієї програми, але, щоб створити ґарантію виконання її, треба рішуче покінчити з методами плянування на вигаданих передумовах і покласти в основу пляну 1932 р. систематичне глибоке вивчення живої практики всіх галузів кінороботи.

Л. Ніколаєв.



На фотах: актор С. Ґрабін у фільмах „Італьянка" та „Ворог один".

Кадр з фільму „Іван". Режисер О. Довженко. Оператори: Д. Демуцький, Єкельчик і М. Глідер.

Сьогодні

Що новий господарчо-виробничий рік, то й нові тематичні завдання повстають перед кіно-мистецтвом. Цілком природньо. У бурхливих, досі незнаних темпах перебудовується життя у всіх галузях людської культури.

Широким фронтом країна диктатури пролетаріяту, за проводом партії, прямує до завершення соціялістичної економіки.

Вже сьогодні досягненнями у соціялістичному будівництві ми відчиняємо двері у велике майбутнє, — вбачаємо контури комуністичного суспільства, нові суспільні взаємини, широким фронтом зростає й міцнішає комуністична культура, побудована пролетаріятом для пролетаріяту.

Тисячами фактів, сотнями грандіозних новобудівель стверджується перемога генеральної лінії партії над капіталістичною системою.

Величність нашого будівництва, яскравість дійсности, новий цікавий, безмежно творчий зміст її, — дає колосальноплодючий грунт для розвитку мистецтва, зокрема кінематографічного.

І в цю добу — добу найбільш активного розвитку продукційних сил у країні, по-новому ставиться цілу низку принципово-політичних завдань перед кіно-мистецтвом.

Роля кіно-мистецтва за наших часів, як ніколи раніше, особливо загострюється щодо своєї цілеспрямованости. На кіно покладені важливіші політичні функції: бути знаряддям агітації й пропаганди в руках робітничої кляси і партії.

Мобілізовувати волю трудящих на виконання заходів партії щодо соціялістичного будівництва. Кіно мусить бути за одну з підойм культурно-політичного, масового виховання трудящих, за один із міцніших заходів у формуванні будівника соціялізму — нової людини.

Таким чином кіно повинно йти вперед шляхом виконання нових соціялістичних, партійних завдань, які стоять перед країною будованого соціялізму.

Мистецькими засобами, художніми образами ми повинні у кіно-фільмах відобразити всю практику генеральної лінії партії, *по-ленінському висвітлити героїчну боротьбу пролетаріяту на всіх фронтах, — висвітлити опір, що його чинить клясовий ворог.* Наш обов'язок показати зростання клясової свідомости, нові величезні соціяльно-психологічні зрушення в клясі пролетаріяту та колгоспній масі.

Кінематографія в цілому, як і кожний її майстер, має активно включитись до заклику пролетлітератури — створити велике мистецтво більшовизму, — застосовуючи єдиновірну методу діялектичного матеріялізму у всіх творчих процесах.

Отже, *увесь зміст* роботи кіна походить від самої *суті ленінської* (партійної) теорії й практики, від самої *суті* нашої доби — тої складної й переможної ситуації, що її спостерігає партія у своєму поступові. Ми дуже часто недооцінюємо цієї важливої політичної функції кінематографії: не усвідомивши цього, легко скотитись до діляцтва, цього побратима аполітичности, формалізму, цього найвиразнішого покажчика буржуазної методи, — опинитися осторонь тої суспільности, яка закликана творити й творить нову культуру — себто суспільности пролетарської.

ПОДОЛАТИ ВІДСТАВАННЯ.

Тепер, підводячи підсумки поточного року, треба сказати, що кінематографія не впоралась із тими завданнями, що перед нею були поставлені від життя на початку року. Українські фільмарі не спромоглися дати продукту, «гідного великої епохи». Українські фільмарі далеко не повно перетворили «мову більшовицьких з'їздів на мову більшовицького кіна». Нарешті — українські фільмарі розгубилися перед труднощами соціялістичної реконструкції кінематографії, не спромоглися взяти багатогранність життя в дужі руки.

Ганьба від суспільности за відставання від реконструктивної доби — ще й досі висить над кінематографією.

Зняти цю чорну пляму, ділом виправдати довір'я партії щодо кіна, — має стати за справу чести для кожного кіно-виробничника в його конкретних діях за поліпшення нашої продукції.

Новий тематичний плян дає ідейно-тематичні настановлення творчим кадрам, виходячи саме з цих загально-політичних завдань. Зрозуміло, поліпшення якости творчої роботи режисерів, сценаристів залежить не лише від «грамотно-складеного» темпляну.

Новий матеріял вимагає від майстра іншого до себе підходу. Тематичний плян — просякнутий ідеєю показу великої соціялістичної будови та її героїв. Мистецькими засобами ми мусимо показати соціяльно-психологічні чинники рушійної сили доби — нової людини. Рештки «психологізму» мелодрами в кінематографії в основному подолано, але це не визначає цілковитого відмовлення від показу психології людини. З цим, по суті лівацьким вакрутом — зовсім відкинути психологію у фільмові — треба боротися. Мова йде про творчі методи, які б психологію персонажів викривали не ізольовано від цілого процесу й маси, а щільно з ними поєднаними.

ЗА БІЛЬШОВИЦЬКЕ ПЕРЕОЗБРОЄННЯ.

Отже самий тематичний плян ще не опреділює сучасну, а то більше — майбутню продукцію, не промовляє за фактичну якість творчої роботи того чи іншого режисера чи сценариста.

Самий тематичний плян проконтрольований, проредагований від керівництва та суспільности, проте ще не розкриває світогляду митця навіть за умов, коли цей тематичний плян складено на основі творчих заявок від творчих кадрів кінематографії [1]).

Хто вважатиме, подану від митця творчу заявку за цілковитий вияв його світогляду, на який (світогляд) треба рівнятись, — той схоластично (м'яко висловлюючись) розв'язує важливішу для кінематографії проблему — визначення психо-ідеології творчих кадрів, потреби спеціяльної роботи з ними, що особливо важливе для кінематографії, де переважна більшість є попутники з властивими цій категорії різними хитаннями.

Справа упирається в *потребу* подальшої організованої роботи за принципами взаємодії (керівництво, кіно-виробничники) *над* тематичним пляном і *для* тематичного пляну.

Якість продукції поточного року промовляє за те, що така організована робота за принципами взаємодії була недостатня.

Виготовлені фільми хоча й намагались висвітлити дійсну тематику реконструктивної доби, проте при втручанні в неї митця ця тематика загублювала свою актуальність, бойову актуальність, бойову політичну функціональність. Фільми

---

[1]) Творчих заявок у розумінні лінії Українфільму, а не т. Лісса з Союзкіна—установки якого є хибні щодо методології складання темплянів.

«Штурмові ночі» (Кавалеридзе), «Вогні бессемера» (Косухіна, Охрименко), «Людина й шлак» (Френкеля, Лядова), «Народження героїні» (Маслюкова, Ігнатова, Уейтинга), «Чатуй» (Долини, Скляренка) тощо є доказ цьому.

Чого бракує в цих фільмах? Правдивости життя, красивої, багатогранної нашої дійсности, напруженисти, сили й певности перемоги.

Партійного буяння, що ним просякнута кожна ділянка вобудованої культури, не вистачає у більшості наших фільмів. Адже наша доба, багатюща своєю формою й змістом, дає чимало прекрасних образів, яких не вигадати «генію», дає чимало незабутніх типів.

Проте у фільмах ми не знаходимо цього багацтва доби,— навпаки — цей матеріял вигдядає художньо вбого, трафаретно, обмежено, безпринципно.

Загалом, ми здебільшого вульгаризуємо, знецінюємо нашу тематику, матеріял, в той час, коли за властивостями мистецтва — ми її маємо підносити на ще більшу ступінь свого дійства.

Виходить: в наявності — розрив між практикою соціялістичного будівництва й методою втілення цієї практики в мистецькі цінності, що їх творять засобами кіна насамперед люди.

ЗАКРІПИТИ ПРИЗОВ УДАРНИКІВ ДО КІНА.

Один із серйозних заходів поліпшення роботи кінематографії, її політизації — є заклик робітників-ударників до кіна. Цілком зрозуміло, що переносити досвід літератури в цій справі щодо організаційного боку було б цілком невірним. Відмінність кіна від літератури вимагає й іншої методи для реалізації цього завдання.

Потяг робітничого молодняка до кінематографії — безперечно великий. Оголошуючи заклик, ми повинні організаційно й методично підготуватись. Низова організуюча форма призову, що цілковито сeбe виправдала, є сценарно-тематичний гурток. Але це частка великих обов'язків призову. Крім сценаристів, кінематографії потрібні адміністратори, помрежі, освітлювачі тощо. Треба винайти форми спеціяльної організаційної роботи з ними, теоретичної й практичної — на кіно-виробництві й навколо кіно-виробництва. Не слід забувати великої користи від призову для Кіно-інституту. Всетаки головний наголос у призові треба робити на сценарну творчість.

За уважного, партійно-вірного керівництва сценарно-тематичними гуртками—кінематографія матиме надійне джерело кадрів сценаристів, які принесуть з собою й новий струмінь у творчу методу. Треба боротися з «барським», «ліберальним» ставленням деяких керівників кіна до сценарно-тематичних гуртків. Так само шкодить справі вбачати вже тепер у гуртківцях конкретну силу, що даватиме доброякісний конкретний матеріял.

Саме головне, що має бути загострене перед гуртківцями — це учоба, опанування технологічних процесів кінематографії. Одеське керівництво в особі т. Гончара припустило помилку, відмовившись розглядати сценарій агітпропфільму, написаного від двох комсомольців *лише з тих міркувань*, що він (Гончар) *гадає* цю тему замовити сценарно-тематичному гурткові заводу Андре Марті, й що вони (агітпропсектор) перевагу нададуть безперечно гурткові. Чи є тут щось подібного до потреби — працювати по-новому? Не ім'я саме по собі, не лише атестація й марка мусить важити в оцінці: *насамперед* ми повинні вимагати якости роботи, а для цього потрібна учоба, опанування техніки. Така віра в «сліпую» від т. Гончара шкодить і гурткові і загальній справі.

Про якість творчої методи, про якість творчих кадрів, інакше, — про «друзів» і «ворогів» в кінематографії тепер мусить бути мова. Це основне, що має забирати увагу не лише комуністів кіно-виробництва, але й позапартійної маси.

Стоїть питання про клясову чіткість, ідейну насиченість кіно-продукції відповідно до доби наступу соціялізму цілим фронтом. Цього неможливо досягти без підвищення художньої якости.

Значна кількість кінематографістів ще й досі не усвідомлюють причин якісних провалів у наслідок розриву між формою та змістом. Дехто, в тому числі й критики, — намагаються пояснити зриви такого порядку лише незадовільністю формально-мистецького боку фільму: мовляв, політично, ідеологічно-витримано, але погано лише по лінії безпосередньо художній.

Цілком зрозуміло, буде абсолютно невірно, коли всю суть нашого якісного відставання зводити лише до форми. Таке розуміння нічого спільного з марксизмом не має, воно завдає великої шкоди творчим кадрам кіно-фабрик, загалом всій справі кіна.

Завдання кожного радянського кіно-виробника усвідомити, що формальні недоліки більшости їхніх фільмів, є в такій же мірі недоліками й щодо змісту цих фільмів. Але не схоластичної усвідомлености порядком «послуг на ваші домагання», — а ґрунтовного переозброєння своєї психоідеології в бік органічного зростання з практикою соціялістичного будівництва, зайняття певних виразних позицій у клясовій борні. Відірваність від практики соціялістичного будівництва, «співжиття», а не активне співробітництво з нею, політична неписьменність, невикористання надійної зброї марксо-ленінової науки діялектичного матеріялізму у творчій методі — надійний ґрунт, який вирощує ворожі кінематографії принципи.

Недооцінювати загрозливість від такого стану — це значить загубити партійне почуття, в кращому випадкові — ви-

Кадр з фільму: „Рік народження 1917". Режисер Кодік.

конувати ролю назадника у цій по суті клясовій боротьбі в кіні.

Керівництво, спираючись на пролетарську частину виробничників, повинно зрештою рішуче й активніше боротись з опортунізмом у формах і методах діяльности кінематографії.

ПРОТИ ТЕОРЕТИЧНОЇ СХОЛАСТИКИ.

На зборах художнього цеху Київської кіно-фабрики на доповідь т. Лісса про тематичні завдання на 1932 р. т. Бажан допустився такого вислову: ...«Перед нами друга небезпека повстає на даному етапі. *Формалізм не є, на мою думку, головною небезпекою; формалізм розгромлено.* — Доказом цьому є фільм «Одна» Козинцева й Трауберга. Перед нами стоїть небезпека спрощенства, плазучого емпіризму, обивательщини, що їм дуже легко було квітнути в нашому оточенні, в якому процеси переозброєння не відбувалися в пляномірному, організованому порядкові»... — Не вдаючись в оцінку «ідеальности» від формалізму фільму «Одна», треба сказати, що саме формулювання від т. Бажана головної загрози кінематографії є абстраговане, а відціля походить помилка й по суті. Адже не можна відділяти формалізм від спрощенства і т. і. (механістичности) в період ставлення питання про партійність кінематографії. Оцінюючи, з погляду теоретичного, різнохарактерність цих опредѣлень, — ми не можемо проте забувати про їх спільність у дієвій практиці, яка (спільність) слугує не інтересам пролетарської кінематографії. Проаналізуймо творчість, наприклад, Кавалеридзе, Мар'яна, Тягна, Заца, Рошаля, Капчинського, Маслюкова. Ми побачимо в їхній творчій методі цілковиту взаємодію формалізму й механістичности, а в деяких — ще й підсолоджених еклектизмом.

Найбільшою загрозою у творчій методі ще й на сьогодні є формалізм, механістичність. В полоні цього, свідомо чи несвідомо, перебуває чимала частина режисерів і сценаристів. З цим активно треба боротись керівництву, марксівській критиці. Постава питання від т. Бажана роззброює наступ *широким* фронтом проти правих і «лівих» закрутів у кінематографії.

Питання про ролю світогляду має вирішальне значіння при постановці питання про творчу методу. Завдання витворення нової художньої методи є нерозривна частина загальної проблеми якости кадрів типу кіно-майстра.

Треба рішуче й чіткіше, з погляду клясових принципів, поставити вимогу перед попутниками в кіні. Це спеціяльне й вирішальне питання ще й досі не зачеплено організованою силою від керівництва, чи то пролетарської частини. Стихійність у цьому панує ще й на сьогодні. Процес перевиховування попутників у союзники, чи то пролетарські митці іде шляхами неорганізованими, самопливом.

Певна частина кіно-майстрів, переозброюючись ідейно, конкретними справами доводять свою близькість до пролетарських митців (Довженко, Кавалеридзе, Тасін, Бодік, Долина Луков тощо.). Наше завдання допомогти такій категорії робітників якнайскорше міцно опанувати партійну методу у творенні фільму. Але поруч із цим деякі з попутників стають на шлях «приспособленчества», безпринципного угодовництва (Шпиковський, Рапопорт, Затворницький та інші). Наше завдання—зуміти за таким угодивництвом по суті викрити безперечні прояви ворожої ідеології від цих людей.

За сучасних умов інакше ставиться питання про попутника. Життя вимагає скорішого визначення творчих позицій того чи іншого митця корисним завданням робітничої кляси.

Українська кінематографія в подальшому поступові щодо перебудови своєї роботи має більше й сміливіше спиратись на випробуваний досвід пролетарської літератури. В гострих сутичках з буржуазними проявами, принциповій борні за чистоту ленінського розуміння клясових співвідношень і генеральної лінії на будівництво соціялізму, в усвідомленості керівної ролі пролетаріяту у літературі через призов ударників — зміцніла й партійно загартувалась Всеукраїнська спілка пролетарських письменників.

Використовуючи досвід ВУСПП'у, з нею,—кінематографії єдиний шлях до великого мистецтва більшовизму.

Оцінюючи, як заходи позитивні — притягнення до керівної роботи на Київській кіно-фабриці групи членів ВУСПП'у, треба сказати що, проте, в порівнанні з дійсними потребами на кадри — цього недостатньо. Зрештою, не лише в цьому полягає участь літератури в кіні.

Кінематографії треба нарешті ввести в практику своєї роботи організованість, систему щодо цього. Разом з ВУСПП'ом треба зреалізувати пропозиції від деяких товаришів утворити кіно-секцію при ВУСПП'і — для об'єднання письменників, які працюють чи то працювали в кіні, для переведення організованої роботи з ними.

Пролетлітература справу кінематографії не зробила своєю справою. Тут наявний розрив, який шкодить якнайскоршій перебудові діяльности українського кіна, виходу зі становища відставання.

Без активного втручання пролетарської літератури неможливий успішний поступ українкіна відповідно до нових завдань. Невміння з боку Українфільму до цього часу налагодити справжній зв'язок з літературною організацією шкодить насамперед самому Українфільмові. Але й пролетлітературі треба зрештою стати обличчям до справ української кінематографії: не нехтувати нею, не ігнорувати часто-густо із міркувань особистих «симпатій», а активно допомагати, вважаючи це невід'ємною часткою всього літературного руху.

Ці взаємини мають базуватись на здорових початках конкретних дій.

Треба розвинути творче змагання в кінематографії на принципових засадах генеральної лінії. Не припускати цехівської замкнености того чи іншого творчого груповання. Треба виховати в кожного митця почуття відповідальности за всю справу українського кіно-мистецтва.

Пролетарському впливові в кіні треба стати на чолі цих основних завдань української кінематографії: пройняти кожну ділянку партійною принциповістю, зуміти в нових обставинах, по-новому організувати керівництво на основі вказівок т. Сталіна, забезпечити успіх в розгортанні діяльности навколо нових тематично-творчих завдань.

Т. Медведєв.

На наших фотах актори Карпенко та Шагайда в картині „Вогні над берегами". Режисер Соловйов, оператор Лаврик.

ПИТАННЯ ТВОРЧОЇ МЕТОДИ ПРОЛЕТАРСЬКОГО КІНА

Ми вступили в перший період соціялізму. Але це не значить, що клясова боротьба притухає, — саме тепер, як ніколи, вона на всіх ділянках нашої роботи набула нечуваного загострення. Вказівки останніх пленумів центральних комітетів нашої партії на ці два знаменні моменти, — ставлять з надзвичайною чіткістю великі вимоги перед українською кінематографією — *наймасовішого й найважливішого із мистецтв* — віддати найпильнішу увагу цим ділянкам фронту, розгортаючи в наступі свої творчі сили.

В основу виробничої практики на 1932 рік «Українфільм», як монопольна організація на Україні, мусить покласти ті принципи, які забезпечували б художньо-політичну лінію виробництва. Виробництво, у зв'язку з цим, мусить боротися проти недобитків теоретиків буржуазного кіна та їхніх теорій і теорійок іманентности кінематографії від клясової боротьби, клясової політики пролетаріяту та його партії. Отже, боротьба за *велике більшовицьке мистецтво*, що слугувало б зброєю пролетаріятові та його аванґардові — компартії — стоїть на сьогодні на всю широчінь.

Продукція 3-го вирішного й останнього року п'ятирічки мусить бути такою, щоб партія й пролетарська громадськість могла активно впливати на творчий процес кіна, успішно борючись проти ворожої ідеології з тим розрахунком, аби пролетарське кіно-мистецтво зміцнило свої позиції, аби виформувався пролетарський світогляд у основних робітників творчих категорій кіна та була опанована ними творча метода, що ґрунтується на засадах діялектичного матеріялізму.

Запровадження пляну на всіх ділянках нашої господарчої діяльности, здобуті на основі його великі успіхи, ставлять також питання на всю широчінь і про плянування такої важливої галузі мистецтва, як кіно, в першу чергу його *тематичної продукції*. Тільки за цих умов, всупереч буржуазним теоріям та їх теоретикам, що віщують неминучість творчої кризи через плянування його, тільки за умов твердого пляну настає можливість реалізувати розквіт творчих невичерпних сил пролетаріяту, що заводячи плян роботи, витискає стихійність, випадковість та на основі творчого соцзмагання й ударництва, ставить нечувані рекорди темпів розвитку. Та можливість ще не визначає реалізації. Щоб реалізувати — треба прикласти багато зусиль цілого колективу робітників мистецтва. Тільки так можна дійти значних успіхів.

Чому в першу чергу ми мусимо взятися до тематичного плянування кінопродукції? У частини робітників українського кіна складається хибна думка, що запровадження тематичного пляну й акцентування ввесь час саме на тематиці, хоча б і виробничій, призведе до того, що кіно опиниться в обмеженому колі тем. Теми ці згодом стандартизуються; розташуються за шабльоном сили, а звідціля, мовляв, — творча «зрівнялівка», творча криза, середньо-пересічна (стандартна) продукція, — бо ні одно із мистецтв так не зростається із технічною базою (апаратура, хемікалі, тощо), як кіно, і ні одно із мистецтв так не стандартизується, як кіно. Стандарт, що буде стирати межі між творчим обличчям окремих фільмарів і приведе їх до ролі лише сценічних аксесуарів.

Усю цю мілинну філософію, «дрібну філософію на глибоких водах», можна пояснити лише низьким теоретичним рівнем робітників творчих категорій української кінематографії. Це довела і остання (перша за десятиліття існування кіна) творча дискусія, що відбулася весною в Києві, це доводять і окремі, нечисленні виступи в нашій періодичній пресі. Такий стан вимагає від кожного кіно-робітника поглибити свої теоретичні знання і, застосовуючи їх у своїй виробничій практиці, виробити свій матеріялістичний світогляд та на основі його застосувати творчу діялектичну методу.

Кадрам кінематографії, що виформувалися в перших роках революції і творили справжнє революційне мистецтво, *на сьогодні, в період розгорнутого наступу цілим фронтом, в період, коли ми вступили в соціялізм*, а цей період має не тільки кількісні, але й якісні зміни в показчиках перебудови економіки й психіки людей, залишатися

Кадр з фільму „Полум'я гір". Реж. Кордюм.

на старих позиціях не можна. Ця наша епоха значно складніша від попередніх, значно зросли темпи життя і, щоб працювати творчо тепер, — треба на ходу переозброїтись, перешикувати свої лави так, аби мистецтво кіна йшло в ногу з темпами соціяльної практики пролетаріяту. Перешикування лав не обмежується, звичайно, добором тематики, не визначається також лише висуванням у «крупний плян» кіномистецтва і його художньої методи, що зводиться в основному до проблеми режисера-творця і актора-образу. Тут — і світогляд, і метода, і стиль і жанри...

Література, як одна з провідних ланок у мистецтві, надає тематиці доби реконструкції першорядного місця. Але справа не лише в пролетарській тематиці, — справа *у визначенні суті творчої методи, оволодіння нею, поглиблення її настільки, щоб за допомогою її можна було відтворити художньо нашу дійсність та впливаючи на неї через мистецький твір,* змінювати цю дійсність. Тільки за цих умов зникне творча «зрівнялівка» ідейно-художньої вартости продукції, бо тут забезпечується необмежене зростання творця-режисера, що володіє світоглядом і методою. Хто розуміє всю глибінь цього процесу, тому стає ясним уся нісенітниця невігласів, що пророкують творчу «зрівнялівку». Творча «зрівнялівка» зостається для тих, хто зупиниться на півдорозі, хто піде по лінії механістичної еклетичної трактовки тем, механістичного розуміння законів діялектики.

У нас на Україні мала, майже зовсім відсутня будь-яка критична робота в пресі, не беручи на увагу коротеньких газетних статтів та рецензій з питань творчої методи кінематографії. Мовчать і великі майстрі фільмарі. Чому? Тому, що більшість із них ще недостатньо володіє марксистським світоглядом і не володіє марксистською методою, або навпаки: володіє методою, а світогляду марксистського немає. Особливо загрозливе це явище тому, що воно притаманне режисерам — людям, що мають не аби-яку вагу у творчих процесах кіна на даному етапові.

Безперечно, що огульного обвинувачення всім режисерам у цій справі не закидається. Іде певна диференціяція серед них; окремими режисерами переглядаються вже свої позиції, формується творче пролетарське ядро. Все це не може не відбитися на творчій продукції, що її ми маємо на сьогодні. Та покищо достатньої диференціяції серед фільмарів ще немає. Немає ще на сьогодні й певної якоїсь викристалізованої творчої пролетарської групи, чогось на зразок кінематографічного РАПП'у. Тут треба штовхати і штовхати справу вперед, треба може взяти кіно на літературний буксир, бо на відсталі ланки мистецтва, в даному разі — кіно, наїжджають викорчовані з літератури недобитки механістів, переверзівців, форсоцівців, літфронтовців та «іже з ними», що гальмують цю справу. Молодь, кіномолодь у першу чергу, мусить творчо зорганізуватися, диференціювати остаточно кінематографічні сили й накреслити свої основні лінії вогню за виборювання пролетарського кіно-мистецтва.

З фільму „Іван"

З фільму „Іван"

В завдання кожного пролетарського фільмаря входить не тільки пізнавати дійсність ,але й змінювати її. Звідціля стає ясним процес свідомої творчости, активне керівництво процесом. Метода творчого процесу полягає не в формулі, за якою ми дістанемо певний результат, метода полягає в оволодінні певними засобами й прийомами дослідження. *Метода полягає в способі цілосного оволодіння матеріялом для розкриття (художнього) змісту цього матеріялу за допомогою художніх засобів.*

Але було б, звичайно, помилкою розглядати творчий процес, як уже усвідомлений або цілком підсвідомий, «нутряний»; межі тут є, та вони завжди пересуваються в залежності від багатьох умов. *Творча метода діє через цілком уяснену ідею, творчу мету, через вичерпне пізнання дійсности і через уяснення добору формальних засобів.* Отже, змінювати дійсність за умов плянування творчої продукції — найсприятливіше. Творче усвідомлення цих процесів, глибоке оволодіння творчою діялектичною методою допоможе ліквідувати оте помітне відставання кіно-продукції від темпів реконструктивної доби, допоможе великому мистецтву більшовизму ліквідувати кризу зростання, ліквідує хибні шляхи окремих творців, що йдуть по лінії найменшого опору — поверхового, схематичного відображення, фотофактажного зовнішнього показу дійсности.

Тільки на основі творчої діялектичної методи створиться стиль кінематографії, що, безперечно, буде виходити в своїх тенденціях із реалістичного художнього виображення дійсности. Ця стильова тенденція дасть у свою чергу своєрідні жанри кінематографії.

Тут знову таки може впливати знайома «теорійка» форми: «Метода — усталена, стиль — панівний є, жанри — визначені, а зміст — знову ж таки, — замкнене коло виробничих тем. Звідціля: одноманітність. Давайте форми й форми, бо інакше буде криза». Так, це рецидив формалізму в кіномистецтві, що відриває формальні категорії від живого матеріялу, що позбавляє можливости розкривати внутрішні закономірности цього матеріялу. Тут безпорадність оволодіти матеріялом, розлад із дійсністю у таких і теоретиків і в таких режисерів — наочні. Я не кажу вже, що «теоретики» в цьому питанні або не беруть до уваги плянування, або забувають, що за умов соціялістичного плянування від пролетаріяту на основі творчого змагання встають необмежені можливості творчого розвитку, що дадуть змогу одягти зміст у певні форми відповідні змісту. Це й буде становити не абиякий творчий баланс пролетарської кінематографії.

Коли ж розривати форму і зміст, тоді ми мусимо розривати й нерозуміти визначення стилю, а це ставить небезпеку для фільмарів працювати на холостому ходу, вдаючись до різних кунштюків, американського трюкацтва, до

зйомок ракурсами, що стали вже у нас «притчею во язицех», вдаючись до стильової еклектики.

Пора, давно вже пора розбіяти буржуазну теорію в кіні, що розглядає кіно-сценарій, безперечно, мистецький твір, як сировину, що на ній працює кіно-виробництво, апаратура, хемікалі, тощо. Сценарій не розглядається, як окрема складова ланка в процесі виробництва фільмів. Цей процес механічно розривається. Кіно-фільм по стильових прийомах мусить бути адекватним стилю сценарія. Потреба органічної пов'язаности цих процесів у кіні, що на нашу думку, є найважливіші, зовсім ще не досліджені. Ідуть гострі суперечки між виробництвом, представником якого є режисер і сценаристами. Ці суперечки набувають інколи форм одвертої боротьби, але... без участи преси. В наслідок цього — брак «залізних» сценаріїв, сценарна криза, розробка і пуск в роботу недоброякісних сурогатів-сценарної халтури, що зроблені без будь-якого творчого «вогнику», а ця скороспечена «стряпня» дуже дає себе почути, відбиваючись на якостях кінопродукції.

Через розрив єдиного творчого процесу, режисер часто ламає і стиль і трактовку теми, опрацьовує тему вже сам за сценарієм і майже щоразу, як це доводить практика, в результаті ми маємо зниження ідейно-художньої вартости задуму сценариста-творця, а звідціля потім уже й фільму.

Мушу ще зазначити, що за умов тематичного плянування, коли плян буде доведено до кожного режисера, до кожного актора й робітника цеху виробництва фільмів — тільки за цих умов буде активна участь усього колективу в творчому процесі, буде виношено ідею художнього твору, буде виношено образ, а це в свою чергу дасть високу ідейно-художню продукцію.

Образ нової людини на базі реконструйованої країни буде все чіткіше проступати. Буде збільшуватися позитивний типаж, відмінний від позитивного типажу минулих епох. Позитивний типаж був центром уваги і сценаристів, і режисерів. Розробка типажу (позитивного) — кількісна і якісна — теж невідкладне завдання кінематографії, бо обмежуватися стандартом, або переносити механічно типаж із минулих епох на теперішніх будівників соціялізму буде паліятивом. Не можна також підміняти позитивних образів одноти́повою масою, скажімо, робітниками одного цеху, або ударника підміняти однотиповою масою ударників.

Це теж невірна установка в кіні. Така трактовка образу веде до спрощення, не синтезує образ, а навпаки. Режисер ідучи таким шляхом, іде по лінії найменшого спору. Крім того, така трактовка образу призводить до «зрівнялівки» соціялістичного суспільства, по-прожекторському колективізує, механізує і масу, і індивідів у всіх їх складних проявах. А марксизм учить, що соціялізм найбільше забезпечує розвиток і удосконалення індивіда.

Найхибніше в режисерській практиці — це коли виображають робітничий колектив, як щось ціле, я не кажу вже про колгосп. Здається, правильно тут ставив питання В. Маяковський, вимагаючи визначення свого місця, як поета, в робітничому оточенні. Визначити певне місце кожного, показати, наскільки даний товариш свідомий робітник, чому він став свідомим, як він пов'язаний, як індивід, з робітничим колективом — теж першорядне завдання фільмарів.

Окремий індивід, зв'язаний в колектив суспільством. Суспільство, як колективістична форма співжиття, діє на окремих індивідів свого колективу. *Віддаючи ці зв'язки у взаємодії між суспільством і особою, режисер мусить ці зв'язки знайти і художньо їх розкрити.* Щоб зрозуміти і віддати художньо породжений дійсністю індивід через образ — режисер мусить не тільки сприйняти, але й усвідомити дійсність. *Режисер мусить також усвідомити, які саме зв'язки даний образ має із тими, на кого розраховує він свій твір.* Та справа тут не може йти лише по лінії подачи одного якогось, нехай «центрального» образу ідеї. Справа ускладняється групою образів, що їх має здебільшого кожна повнометражна художня картина. Отже тут треба цю групу образів відчути і підкорити цьому відчуттю своє суб'єктивне трактування образів і в цілому подати їх так, щоб не були розірвані усвідомленні зв'язки колективу і образів.

Як розуміти кіно-образ? Є в фільмарів дві невірні трактовки образу: 1) показ суцільної маси через *МИ* — образ, що ігнорує всі окремі прояви індивіда і — 2) образ індивіда — через *Я*. Тут забувається закон діялектики про те, що спільні прояви маси лише наближено охоплюють риси індивідуальности, а всі окремі індивіди лише неповно входять у масу зі своїми індивідуальними рисами.

Отже, розгортаючи діялектично образ, режисер мусить це пам'ятати, що даючи образ індивіда — поглибленим та всебічним охопленням його, всіх його проявів — тільки так можна показати не тільки кількісні, але й якісні відміни образу, що в свою чергу розвиваючись уже має інші зв'язки у взаємодії з колективом.

Перехід образу із одного стану в інший відбувається в дії, через дію. [illegible] цей перехід, [illegible] в позитивний, не механічний. Позитивне виявляється в неґативному не як частка неґативного, а як позитивне, що було в неґативному, як істотне в ньому, що приймало форму неґативного і яке стає в процесі дії, в процесі розвитку вже як позитивне на ввесь свій зріст. Тільки так діялектично розгортаючи образ, ми зможемо говорити про справжнє мистецтво кіна, спроможне через художній вплив пізнавати й змінювати нашу дійсність.

Часто-густо трапляється, що тут сама діялектика розгортається по заученій схемі, переходить до абстрактної трактовки образу, до емпіричної констатації дійсности. Є, наприклад, така тема: «увесь ударний», — цех, завод. Щоб показати «удар», знову таки виступає колектив, суцільна маса з напруженою однотипною мімою в німому кіні, в той час, коли всі ці люди роблять різну роботу, роблять її ударно теж у різній мірі. Отже тут розкривається не образ ударного заводу, цеху, а відбувається звичайна режисерська масовка.

Є й ще один хибний момент у роботі режисерів над образом, це — коли режисер ставить собі завдання не розкривати образ, а віддати його глядачам уже закінченим. Глядач, мовляв, сам уже його по вдалому підбору типажу «розкриє» для себе цей образ. Робиться наголос на шарж, на утрировку. Так «розкривають» і працюють над образом майже всі американські режисери (і актори теж), так опрацьовують образ і дехто із наших режисерів. Виходить, начебто, і діялектично, і матеріялістично. Та... тільки тут ігнорується і об'єктивна дійсність, як носій ідеї кіно-фільму і, головне, — «об'єктивний» образ, а ігноруючи його можна не фіксувати свого ставлення до об'єктивної дійсности. Образ стає дійсно «центральним», відірваним від дійсности, стає «річчю в собі». Ідеалістична установка показати так образ — наочна.

Повертаючись ще раз до проблеми сценариста і режисера не можна, знову таки, обминути Чехівську рушницю і Криловських лебідя, рака та щуки. Тут мова мовиться про, так званий, «залізний» сценарій. Коли його на сьогодні ще немає, коли говорять, що Шутко [1]) написала поганого сценарія, а Айзенштайн із нього зробив фільм-шедевр, то в цьому можна лише позаздрити режисеру. Режисерські розробки сценаріїв зводяться до механічної розкадровки та визначення плянів зйомки, до механічної розробки окремих епізодів. Відкіля походять ракурси, численні подвійні кадри, конструктивні двопляни?—далеко не із тексту сценаріїв, не з ідейно-художніх і технологічних компонентів кіно-сценаріїв. Чехівська рушниця вноситься не сценаристом у твір, а режисером і б'є з неї по наказу режисера; не сценарист, а... оператор — технічний компонент виробництва, що вже й на теперішньому ступені розвитку кіно-техніки може бути лише механічною силою, що часто діє всупереч задуму навіть режисера.

Кілька слів про молоду галузь кінематографії — методу звукового кіна. Звукове кіно у нас іде по лінії озвучування німого. Жодної методологічної установки! Мета озвучування зводиться лише до того, щоб «озвучити звук», без втручання звуку в розкриття ідеї твору через звуковий образ. Скажімо, коли в сценарії показано «разложение» — супровід — фокстротний мотив, коли говориться про революцію — інтернаціонал. Така механічна приставка звуку до німого кіна з'являється лише ілюстрацією до картини, являється акомпаніментом сценічного порядку—не більше, і... говорить про повну відсутність критики й самокритики.

Розв'язуючи питання про позитивне і неґативне, треба не забувати, що крім цих меж кожна сторона має безліч інших якостей: свідомих і несвідомих, красивих і некрасивих, м'яких і грубих, любимих і ненависних. Боротьба цих «двох» початків зводиться не до знищення одного другим, а до переходу усього кращого на сторону об'єктивного процесу і через єдність протилежностей на вищому ступені утворюється нова форма. Заперечення іде не через знищення заперечення, а через розвиток — перехід в єдність суперечностей. *Але тут справа не в рецептурі, не в правильній трактовці основних законів діялектики, а справа в правильнішому користуванні з них у творчій практиці.*

Користуючись законами діялектики, не досить лише описати протиріччя; треба їх розкрити, розкрити так, щоб у самих протиріччях знайти прогресивні моменти, що рухали б уперед дійсність. Звідціля завдання: *не фотографувати дійсність, а глибоко розуміти її, усвідомити.*

Та діялектика не догма, що за своїми формулами ховає розуміння дійсности. Діялектичний матеріялізм, як метода має в собі невичерпні можливости пізнання дійсности, її художнього розкриття через образ; опанувати ж методу — невідкладне завдання кожного фільмаря.

Г. Саченко

[1]) Мають на оці „Броненосець Потьомкін"

На позиціях „закапелків"

I.

Уперто й напружено, будова за будовою підіймався велетень — Київська кіно-фабрика. З перших же днів її існування стало ясно, що найближчими роками потрібні будуть десятки кваліфікованих робітників: режисерів, операторів, сценаристів тощо. Отже сюди перевели й Кіноінститут з Одеси, ближче до виробництва. Тут же в Києві й управа всього тресту «Українфільм».

Отож сталося що центр української кіно-промисловости зосередився в Києві. Ніби б то і всі умови для успішного розвитку кіно-виробництва, для культурного зростання самих робітників і, само собою, широке поле діяльности для громадських кіно-організацій єсть.

Роками вертілося колесо виробництва, крутився плян, не поспіваючи за темпами сьогоднішнього дня, жила залежність від Заходу, поки не змінили опортуністичне Рютінське керівництво і кінематографія не стала на шлях організації своєї сировинної бази — плівкових заводів. І саме тоді настають дні перепочинку кіно-виробництва, що тривають із січня 1931 року аж до самої осени. Майже рік.

Коли треба, то треба.

І кинуто гасло — «не розбазарювати робітників».

Майже рік триватиме перепочинок. Майже рік до розпорядження всіх цехів, щоб залагодити свої огріхи. Найбільше огріхів саме в тих, у кого їх не повинно бути, себто серед художніх сил.

Почалися збори, наради, красиві фрази: «доб'ємося», «поліпшимо», «зміцнимо», «піднесемо». Заповзято взялися за цей перепочинок дирекція, комісії, ВУОРРК. Почалось нібито гаразд. Освітлювальний цех заходився коло ремонту апаратури, лябораторія так само, а художній цех оголосив запис до гуртків соціології мистецтва, діялектики, матеріялізму тощо. ВУОРРК оголосив довжелезний список цілого циклю лекцій, диспутів, перегляду фільмів. Навіть не вірилося, що все це відбувається на фабриці, де завжди панує метушня. Все було таке незвичне для тих, хто давно працює на даному виробництві.

Не вірилось, але... факти.

II.

Важко уявити, важко повірити, щоб у наші часи був невикористаний хоч би день. Що ж треба сказати про невикористані 9 місяців? Хоч і дивно, але художні сили і адміністрація не використали перепочинок.

Чому ж і адміністрація?

А дуже просто.

Пройдіть но по всіх вузьких коридорах фабрики і прогляньте всі написи на дверях: «сектор такий, сектор такий, начальник пожежної охорони, комендант, завгосп тощо»... І лише кілька кімнат для режисерів. У маленькій кімнаті працюють по дві знімальні групи, одна монтує, а друга, тут же таки в кімнаті, підбирає собі акторів або складає кошторис. Забули подбати навіть про кімнати. Навряд чи доведеться й здивуватися, коли ми нагадаємо, що до нових темпів фабрики не підготували навіть інвентар. Нема потрібного числа монтажних столів, мультиплікаційних верстатів тощо. А це навіть тепер уже гальмує вчасний випуск продукції. Ні для кого не секрет, що більшість навчально-інструктивних фільмів не випустили вчасно, бо мультиплікаційній майстерні не вистачає верстатів. Дух «перепочинку» ще живе на фабриці й досі. А тепер ходімо далі. Як же використали перепочинок художній склад і організація ВУОРРК?

Почнімо вряд, з гуртків.

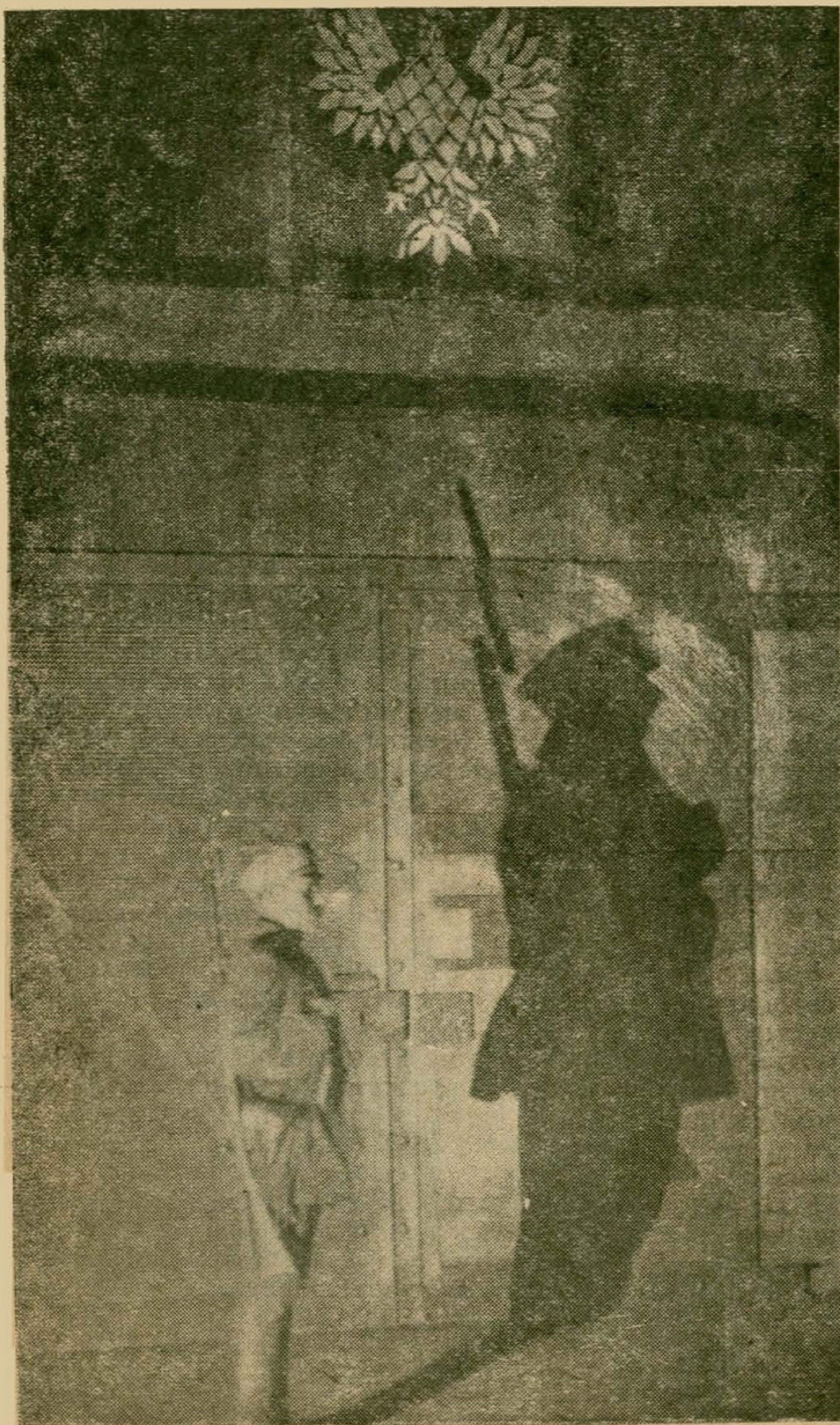
Кажуть, що кілька разів зовсім ніхто не приходив, не зважаючи на голосні заклики. Нарешті, якось зібрались і розійшлись, щоб більше не збиратися. Отже, треба сподіватися, теоретично добре «підкувалися».

Так успішно пройшли зайняття в гуртку соціології мистецтва, а інші гуртки зовсім не починали.

А ВУОРРК?

Ну, тут уже роботи провели дуже багато. Поперше, загальні збори й вибори бюра та відповідального секретаря, подруге, реалізація широкої програми лекцій, доповідів, диспутів, переглядів. Почалася ця діяльність довгопідготовлюваним виступом про творчі методи.

Організований ВУОРРК'ом виступ «Про творчі методи української кінематографії» Бажана дав небагато. Нічого конкретного, нічого корисного для вивчення метод — повер-



Кадр з фільму „Польський національний р-н". Виріб Київської кіно-фабрики. Режисер Жисотовський.

хова оцінка продукції фабрики за всі роки, гарні побажання і... все.

Перша спроба не вийшла, і бюро ВУОРРК'у на цьому заспокоїлося. Адже воно своє діло зробило! Не подобається, значить — не цікавить. А раз не цікавить, то навіщо ж пробувати зацікавити. Люди, мовляв, дорослі, коли б хотіли, зразу б зацікавились. Тільки так можна пояснити заспокоєння президії ВУОРРК'у і її «холодок» в організації диспутів, дискусій тощо.

III.

Як бачите і ВУОРРК прекрасно використав перепочинок, ба навіть заснув.

Ось як український Голлівуд використав перепочинок. То ж не дивно, що саме тепер, коли починаються нові темпи, коли кінематографія відривається від трампліну перепочинку, тоді саме відділ кадрів фабрики відкриває семінар підвищення кваліфікації помрежисерів і асистентів. Правда, смішно? Цікаво, хто ж буде відвідувати семінар, коли більшість робітників виїжджають в експедицію? Зовсім не дивно й те, що на фабриці є цілий ряд робітників художнього цеху, які не знають техніки звукозапису і дуже невиразно уявляють собі роботу коло звукового фільму, бо товариші, що працюють у тонсекторі, являють собою якусь недосяжну касту, що замикається на ключ і нікого до себе не підпускає. Що ж дивного, що робітники один одного питають: «хто це Медведкін»? «Що це за комедії»?

«Тільки знанням культури, створеної всім розвитком людськости, тільки переробітком її можна будувати пролетарську культуру», бо «пролетарська культура повинна стати закономірним розвитком тих запасів знань, які виробило людство під гнітом капіталістичного суспільства, поміщицького суспільства, чиновницького суспільства» (В. І. Ленін на III всеросійському з'їзді РКСМ 4/X—1920 р.).

Ось як учив нас Володимир Ілліч будувати свою пролетарську культуру, і так ми повинні її будувати. А ми сьогодні не вживаємо ніяких заходів, щоб робітники однієї фабрики вивчали досягнення другої і галасуємо про будування пролетарської кінематографії. Працюємо всі, замкнувшись у своєму тісному колі і не бачимо нічого, крім свого лиця в маленькому дзеркальці. Тому то в нас і виходить, що цілий ряд робітників працює, як би знайти уже знайдене, витрачає масу сил, здоров'я на пошуки, не використовуючи вже дійденого досвіду, бо ніхто про цей досвід не знає.

Дуже цікавий і знаменний факт трапився недавно з молодим оператором Биковим, що знімав навчальний фільм «Вступний курс мартенівського виробництва». За ходом знімання ,щоб краще уяснити весь процес, бажано було показати поведінку металю в самій печі. Після довгих зусиль він добився сприятливих наслідків. Це був один експеримент, що коштував багато зусиль, терпіння. І другий — мікрознімання простим знімальним апаратом чавуну й сталі. Перший і другий експерименти вдалися. Але як же був здивований тов. Биков і вся група, що працювала й допомагала йому експериментувати, коли, вже випускаючи фільм, вони довідалися, що давно хтось у Москві чи Ленінграді добився деяких наслідків у такому зніманні, правда, не таких вдалих, як у Бикова.

Можливо, що коли б Биков знав цей уже перевірений досвід, він дійшов би ще кращих наслідків. Але він не знав. А досвід відбувався в нас, у Радянському Союзі, і провадив його член того самого об'єднання.

Іронія?

Факт!

Ми зараз скрізь кричимо про потребу працювати над утворенням радянської комедії. Галасуємо, пишемо, режисер Медведкін випустив 5 комедій, що викликали чималі суперечки, диспути... А робітники Українфільму досі не бачили жодної з цих комедій, хоч кажуть, ніби комедії були надіслані до тресту, їх проглянули в прокатному відділі і відіслали назад.

Факт. ВУОРРК спав, дирекція теж. А робітники художнього цеху збираються групами і розглядають фотографії цих комедій, уміщені в № 9 «Пролетарское Кино».

Та хіба справа тільки в цих фільмах? Переглядів нової продукції не організовано, обміркування також. Навіть не проглядають і не обмірковують продукції своїх фабрик. Громадським переглядам нема місця на кінофабриці. Київ не знає про продукцію Одеської фабрики і навпаки.

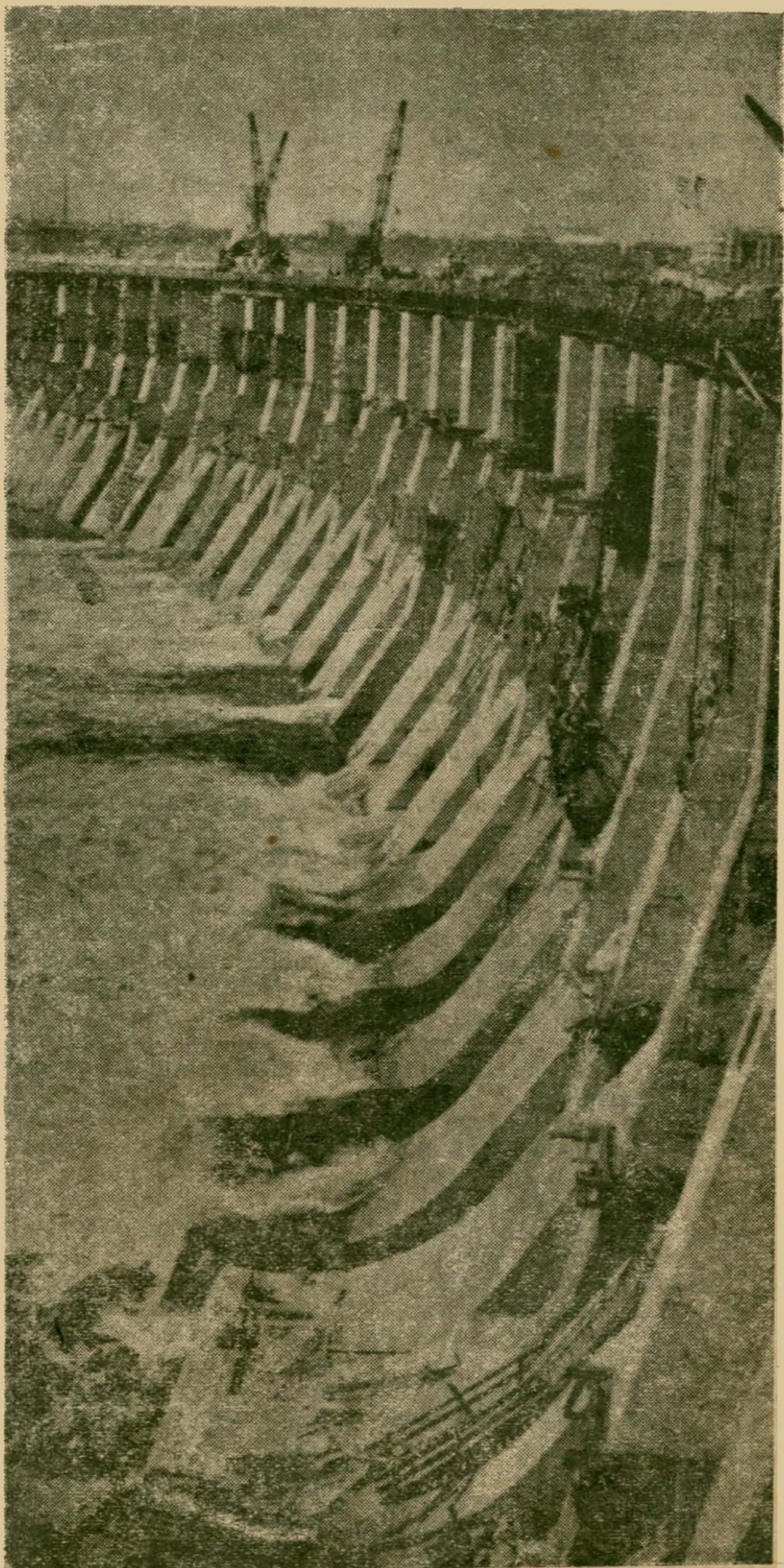
Пора глянути в далечінь.

Пора скинути з своїх пліч вагу перепочинку і примусити весь апарат почати рухатися в темпі сьогоднішніх вимог.

Бюрові ВУОРРК'у час прокинутися і докласти всіх сил, щоб пожвавити роботу своїх секцій не на папері, а на ділі. Хіба не треба проглянути (хай це буде пізно) «Путьовку в життя», «Одну» і інші фільми, обміркувати їх, дати і свої висновки, і оцінку цим роботам. Хіба не треба подумати про те, щоб і ВУОРРК за прикладом московського й ленінградського АРРК'у влаштовував лекції, диспути і бесіди на цікаві для нас теми? Невже ВУОРРК і тепер нічого не скаже про кадри, тематику, плян, технічні фільми? Роботи дуже багато, треба тільки проснутися, розворушити всю організацію, оживити її пляном реальним, що охоплює всі цікаві для нас питання!

Нала.

Кадр з фільму „Польський нацрайон".



Кадр з фільму „Іван". Реж. О. Довженко.

ЗВУКОВЕ КІНО НА УКРАЇНІ

Без усякого власного досвіду, в умовах майже цілковитої відсутности зв'язку з іншими кіно-організаціями Союзу, що розпочали звукову роботу трохи раніш, при надзвичайно убогій технічній базі розпочала свою звукову роботу Київська кіно-фабрика.

Півторарічний шлях — це шлях шукань по лінії творчій, як і технічній. Почали з найпримітивніших творчих форм: записували окремі музичні номери (вокально-інструментальні), з яких змонтували «Музичний альманах», спробували і озвучили етнографічний фільм «По-Ойратії» (реж. Загорський).

Ця невдала спроба довела, що не всякий зоровий матеріял, коли він з початку створення фільму не розрахований на поєднання зі звуком, може бути використаний для озвучення. Озвучення «По-Ойратії» застерегло виробництво від дальнішого механістичного поєднання зорового й звукового матеріялу.

На початку листопада 1930 р. було закінчено великий фактографічний фільм Д. Вертова «Симфонія Донбасу». В основному знімання проведено в Ленінграді та в Донбасі на апараті «Мікст» (перша моделя Шорінського апарату).

Властива кінооківцям особливість у здійманні — відмовлення від «ігровізму» — була перенесена Вертовим і в звукове оформлення: режисер занадто захопився записом натурних звуків, а зорганізувати цей матеріял (звуковий) так, щоб він одночасово і відповідав цілевому настановленню фільму, і був поєднаний з зоровою частиною в розумінні сприймання, — вони — кінооківці — не спромоглись.

Одноманітність фактури, її ґіперболізації, перевантаження шумового матеріялу, наклали теж свій неґативний відбиток на цей фільм, який залишився лише експериментом і як такий він заслуговує на значну увагу робітників-звуковиків. Після «Симфонії Донбасу» поставили звуковий фільм «Фронт». Тут уже є спроба ввести музичний матеріял, як один з функціональних чинників, використовується розмовно-діялогічний матеріял («ігровізм» звуку) і взагалі поширюється діяпазон засобів сполучення зорово-звукових компонентів. В цілому — цікаві для їх вивчення спроби.

Далі — реж. Лопатинський робить музичний кіно-етюд «На третій зміні», в якому спробувано прийняти за монтажну одиницю 12 кадрів = $^1/_2$ секунди, тобто тривалість, якій дорівнюється одиниця музичного оформлення, за якого цілий такт (2 секунди) = 48 кадрам. Все це, як бачимо, експерименти, які, безперечно, відограли певну ролю в подальшому розвиткові тонфільму та в творчому розвиткові режисерів — поставників цих фільмів і інших робітників, що вивчають звукове виробництво.

Молодий режисер Олександрів поставив два короткометражних фільми «Фізкультура» й «За здоровий паротяг», — які навіть, як експеримент небагато важать в еволюції тонфільму.

Досить вдала хронікальна робота молодого режисера Муріна.

І після цих всіх різноманітних спроб ми маємо наближення до серйозної виробничої роботи: режисер Лопатинський на цей час закінчив повнометражний фільм «Височінь 5» («Немає таких фортець»), який своїм оформленням є фільмом музичним і в розвиткові звукового кіна на Україні відбиває необхідний етап тонфільму так в Західній Европі, як не обминув і Росію. Безперечно, що музичний фільм ще далеко не є розв'язанням творчих проблем тонфільму, що намагається і перетвориться на справжнє синтетичне мистецтво.

Ясно одно, що музичне оформлення не може бути допоміжно-ілюстративним, — воно повинно бути функціональним. Із цього погляду «Височінь 5» поруч з цілим рядом хиб у звуковому оформленні, поруч з низкою епізодів, що знецінюють фільм — має ряд епізодів, що яскраво намічають шляхи використання музики в тонфільмі.

Режисер Довженко в своєму фільмі «Іван» прямує до цілковитого відмовлення від музики — це ориґінальна установка, що заслуговує на особливу зацікавленість.

Розпочав здіймання реж. Соловйов фільму «Вогні над берегами», намічаючи теж свій шлях.

Готується постава епохального «Океану» — режисер Ржешевський.

Приступає до роботи над навчально-інструктивним фільмом і молодняк: Уліцька, Тамарський, Мурін; розпочали синхронізацію агітпропфільму «Можливо завтра» режисери Дальський та Сніжинська.

Тепер — щодо технічних умов — треба констатувати дуже незадовільні технічні умови, в яких переводиться тонування: недостатня й далеко недостатня навіть для маштабів сьогоднішньої роботи кількість звукозаписувальних апаратів: із наявних 3-х апаратів — один весь час перебуває в стадії хронічних ремонтів, другий — «Мікст» амортизувався теж настільки, що вимагає значного ремонту — і тому виходить — експлуатується лише один апарат.

Наші вимоги на апаратуру з боку Союзкіна до цього часу не задовольняються, в той час, як інші фабрики (Ленінград—Москва) перевантажені апаратурою.

Принцип такого «благоприятствования» фабрикам, що під боком у Союзкіна, шкідливо відбивається на розвитку звукової роботи на Україні.

За відсутністю спеціяльних асиґнувань Київська кінофабрика на сьогодні не має навіть приміщення з задовільною акустикою для тонування: те, що є — має вдвічі менший ніж потрібно коефіцієнт реверберації.

Лише в останній час фабрика розкачується й приділяє більшу увагу звуковій роботі: готується другий павільйон для тонування, але й це не вихід — потрібно добитись спеціяльних асиґнуваньф на спорудження потрібних для звукової роботи приміщень і спорудженя їх розпочати негайно.

Звуковим кабінетом під керівництвом проф. Белзи проблена значна робота по підсумуванню й пристосуванню до виробничих потреб набутого так у нас, як і на інших фабриках Союзу досвіду, вивчається питання про можливість використання тих чи тих інструментів для звукооформлення; будується цілу низку прилад для шумового оформлення; в основному розв'язано питання диспозиції оркестри і т. д.

Перед кабінетом на сьогодні на весь зріст повстає питання про шумове оформлення й, зокрема, про сполучення його з музикою, оскільки шумова апаратура лише починається використовуватись.

В галузі готування кадрів для звукової справи зроблено теж чимало: поруч з запрошенням для праці на фабриці кращих відомих композиторів, починає роботу і молодняк; в інституті ім. Лисенка введено дисципліну «звукове оформлення тонфільму» — для композиторів; цю ж дисципліну, зрозуміло, в іншому розрізі, вводить, нарешті Кіно-інститут (проф. Белза).

По лінії «оволодіння технікою» — значні досягнення має дослідча ляборатория тонсектору.

Ляборатория організувалася в жовтні 30 р., взявши в першу чергу контроль над тех. станом виробництва на всіх ділянках звукової роботи; це завдання особливо ускладнялось тим, що й сама звукова апаратура зовсім не задовольняла виробничих потреб. Ляборатория за власною ініціятивою порушила справу конструювання знімальної апаратури. Досвід свій в процесі роботи ляборатория передавала одразу ж виробництву: це значно поліпшило якість продукції.

Розробляються нові типи апаратури.

За пропозицією та під керівництвом інж. Нікітіна (зав. ляборатории) розроблено і на сьогодні вже передано в експлуатацію новий, т. зв. повітряний осцілограф, перевага якого перед старою системою полягає в тому, що він рівномірно записує частоти до 7000 проти 3500, що записувались при старій системі; потрібує в 30 раз менше потужности (0,2 w — 2,5—3,5), зовсім не дає амплітудних викривлень; працює за ниткою, яку зроблено за допомогою Київського каблевого заводу, з радянського кольчуг-алюмінія, тоді як на старій системі — нитку привозиться з закордону (брондзова) і т. д.

Винахід цей має колосальне значіння, бо ж він незрівняно поліпшує якість продукції.

Далі — під керівництвом інженера Розенберґа виготовлено т. зв. «мікшерне встаткування» (прилад для змішування різних звуків з різних місць). Прилад цей фактично є перший в СРСР і дає можливість добитися багатьох звукових ефектів.

У червні ц. р. ляборатория підписала угоду з НІКФ! (Науково-дослідчий інститут кінематографії і фотографії) на переведення низки дослідчих робіт за завданням останнього.

Поруч з цими і рядом інших факторів позитивного порядку приходиться відмітити і явище неґативного порядку — це відсутність потрібного зв'язку з науково-дослідчою роботою, яка переводиться в ДІК'у під керівництвом проф. Балла.

Немає ніяких сумнівів, що тісний зв'язок між ними дасть багато позитивних наслідків, що набагато підіймуть технічний рівень звукової кінематографії. *Макушок.*

Вогонь карикатури на екран

„Кіно найважливіше з мистецтв" говорив Володимир Ілліч. Екран найліпша трибуна для пропаґанди комуністичних ідей, найкраща катедра перевиховання широких мас трудящих в комуністичному дусі. Коли сьогодні, в реконструктивний період, перед радянською кінематографією поставлено ряд відповідальних величезних завдань, використання екрану з метою ще більшої аґітації набуло особливого значіння.

●

Факти уперта річ, вони найбільше переконують.

Цифри зростання нашої промисловости й наочний показ найкращих зразків ентузіязму мас — ось головний стрижень роботи кіно-хроніки сьогоднішньої доби.

Якщо досі й були спроби подавати ці факти, то в цілому в роботі кіно-хроніки не було певної цілеспрямованости, а, головне, не було оперативности, вона "плавала" по екранах так собі, „між іншим". Глядач сприймав хаотично подані окремі кадри, оздоблені нудними „титрами" (написами), що від них не лишалося ніякого враження. В той самий час чималий успіх має кожний анонс нового фільму, бо цей анонс демонстрували майстерно виконаним мультиплікатом.

●

Мультиплікат в рекламі — цей американізм — тепер найменш потрібний. Його треба застосувати насамперед до організованої подачі кіно-хроніки.

Мультипліковане оперативне зведення за 1-2 декади по вугільному Донбасу, П.З.З. тощо, разом із натурним фільмуванням, це єсть систематизований політично-виховний матеріял, що без нього хронікальний кадр сам собою втрачає половину своєї політичної вартости, й коли тепер рішуче взяти курс на популяризацію образотворчої статистики (в Москві заґновано інститут образотворчої статистики), кіно-громадськість повинна її бачити на екрані.

●

„Карикатура — скривджене мистецтво" — так колись писав Вадім Лісовий в книжці А. Радакова „Карикатура" (вид. 23 р.). Писав про те, що на превеликий жаль, і досі панує погляд на карикатуру, як на щось несерйозне, що не заслуговує особливої уваги.

Як дивно читати ці рядки сьогодні, коли з усього сатиричного арсеналу карикатура являється найгострішою зброєю. Її лезо загострено з двох боків — словом (підпис) та малюнком. Сьогодні карикатуру зорівнено в правах з її рідною сестрою — літературною сатирою, і вона бере участь у боротьбі на сторінках нашої преси за здійснення гасел 3-го вирішного.

●

Динаміка — вихідний момент виразности малюнка, його насичености. Екран має всі можливості показати злободенний побутовий чи політичний сюжет у динамічній, живій карикатурі. Глядач сприйматиме на екрані цілий процес, тоді як на малюнку він бачить лише певний момент тої чи іншої ситуації. Мультиплікація дає неосяжні простори для розвитку й виявлення творчої думки карикатуриста.

Звукове фільмування ще більш поширює ці простори, воно дає змогу замінити підпис або дотеп живим словом. Отже застосовання мультикарикатури в звуковому кіні утворить новий шлях до кіно-фейлетону.

Звичайний політшарж на екрані, мультиплікація перетворює на цілу характеристику діяльности людини.

Візьмемо для прикладу хоча б шарж на диктатора Угорщини — ката Хорті (малюнок було клішевано й видруковано до 10-ліття кривавої його діяльности).

Спочатку фільмують окремі деталі - шибениці, ґрати, нагаї, ланцюги — всі атрибути його „славетньої" професії. Далі все це, пересуваючись на екрані, займає певні місця, з шибениць утворюють брови, з ґрат - очі, нагаї й ланцюги вирисовують лінії носа й рота, контур надає остаточної схожости з об'єктом.

●

На порядку денному сьогодні буряк. Несвоєчасна доставка буряків до цукрованень загрожує зірвати виробництво.

Плян сценарія такий: За об'єктивними причинами — „відсутністю тяговоі й робочої сили" ховається опортуніст. Буряки, висовуючись із землі, дуже здивовані - чому їх досі не викопують. Вони самі вилазять із землі, йдуть... Гр. Самопливко радіє, сподіваючись, що буряки самі підуть на завод, але... вони сиплються йому на голову, руйнуючи всі „об'єктивні прикриття". Логічний фінал — натурне фільмування - „складають буряки в кагати". Останній кадр — кагата у формі магили, на ній напис — „тут поховано маловірів опортуністів і т. інш.

Актуальність такої теми триває $2^1/_2$ місяці, отже часу більш, як досить для того, щоб зробити мультифільм на 150-200 метр. і він не втрачає на своїй злободенності Щодо тем із зовнішньої політики, то тут такеамо треба, враховуючи складність роботи мультиплікації, добирати таку тематику, що довго житиме, як от: „наступ капіталу на зарплатню", „економічна криза", „роззброєння" або останні події на Сході (японо-китайський конфлікт).

Навряд чи доведеться обговорювати політичне значіння мультикарикатури, бо це означало б ревізію потреби самої сатири на екрані. Краще обговорити, як найлегше й наближче підійти до вирішення цих двох проблем.

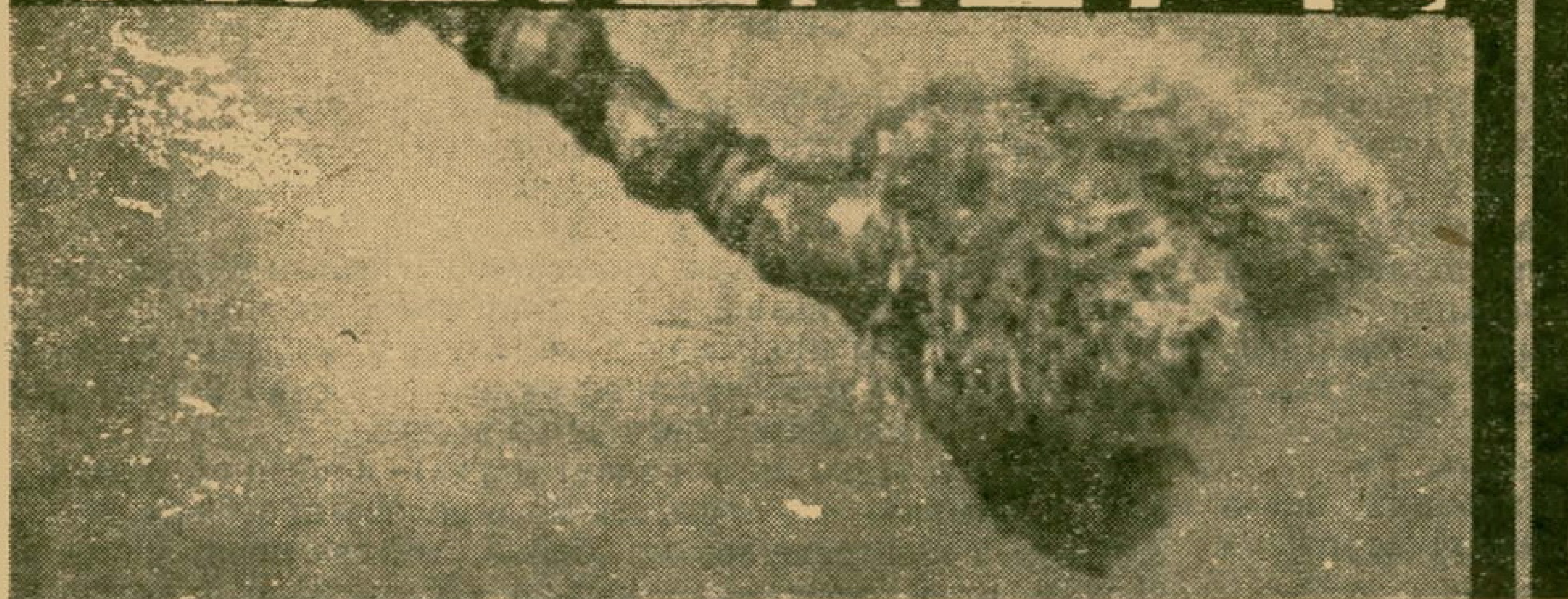
●

Насамперед потрібно налагодити певний контакт з редакціями наших газет, утворивши відповідні групи чи бригади з представників кіна й робітників преси, аби вони заходились навколо вирішення цих питань і намітили шляхи спільної роботи, щоб озброїти екран артилерією оперативних зведень та кулеметним вогнем карикатури. *Аґніт.*

Редакція вважає пропозицію т. Аґніта щодо організації при Київській кіно-фабриці бригади кіно-фейлетону за дуже актуальну й просить фабрику обговорити це питання й повідомити редакцію про наслідок цього обговорення.

Редакція „Кіна"

МІСІОНЕРИ „ЧИСТОГО" КІНО



Друкуючи статттю М. Бажана про кінооків, редакція з деяким його твердженнями не погоджується й вважає її з дискусійну.

Редакція.

(Продовження).

Отже кінооківство, цей войовничий неігровізм, починає здавати свої позиції, починає низкою поступочок, вибачень, пояснень, тлумачень, переходить до пристосування своєї методи до потреб, які ставлять перед кінематографією кляса, партія, держава. Кінооки не спромоглися на сутню перебудову своєї методи, а максимум на що пішли — це фальсифікація своєї методи. Вони, прикриваючись непорушністю програмових заяв, фальсифікували неігрову творчу методу. Можливо, мені могли б заперечити, сказавши що ті програмові деклярації — це справа минулих днів, справа року 23-24, що рік 31 геть відкинув їх програмові заяви й кінооки вже не на тих своїх засадах творять. Але ж не тільки юридичного зречення від старих позицій ми не чули від кінооків, але ж і в останніх їхніх роботах на практиці декляруеться ця програмовість, це виявлення бойового свого світогляду. Цей світогляд особливо яскраво виявляється в їхніх заявах про неігрову методу, як основну для пролетарської кінематографії, як методу, що виявляє всі специфічні закони кінематографії, себто становить «чисте» пролетарське кіно, звільнене від впливу театрального, літературного тощо (див. виступ тов. Вертова в газеті «Кинофронт» від 11/VI—30 р.).

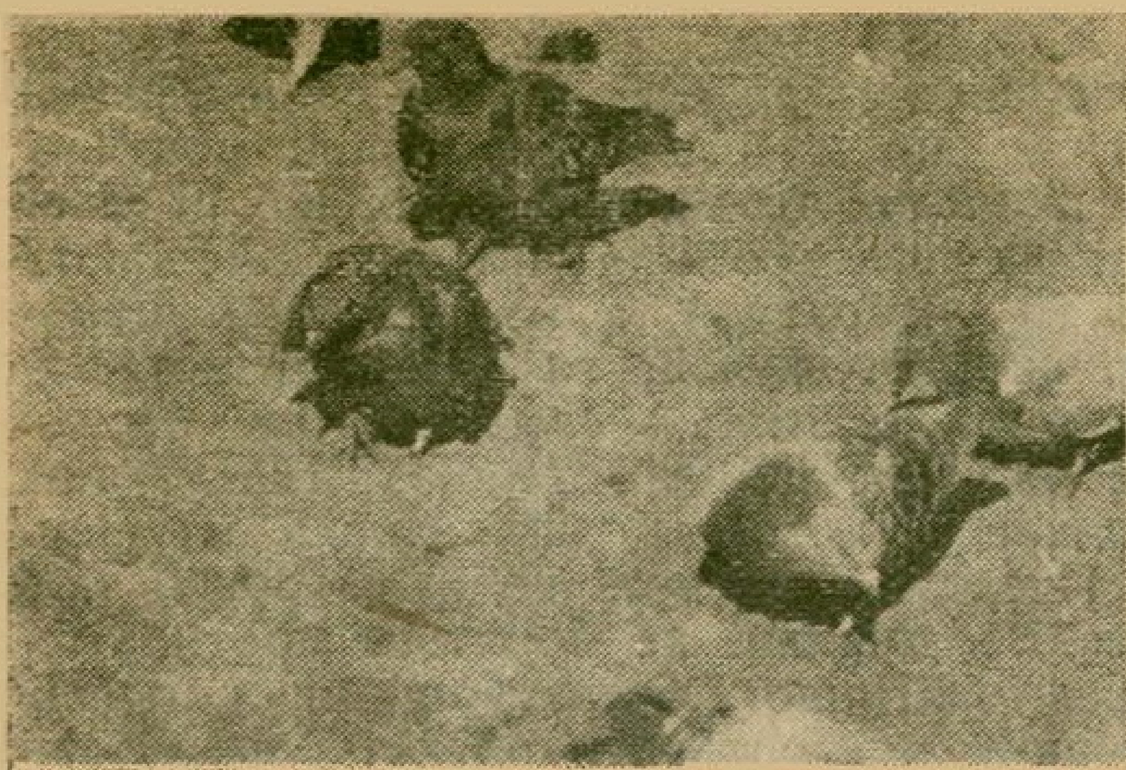
Я вже сказав, що кінооківство, ставши на позицію імпресіоністичного світосприймання, себто пасивного ставлення творця до об'єкту в самому процесі фільмування й переносячи активність творця на процес монтажу, поперше, розриває активний творчий процес, як процес клясової свідомости й клясового добору, розриває просякнення клясовою свідомістю всього художнього матеріялу, що лягає в основу пролетарської творчої методи. Механічний розрив творчого процесу призводить до гіпертрофії монтажу, отже збігається з формалістичною Кулешівською школою, яка визнає монтаж за основну безумовну ознаку кінематографії.

Тепер перед нами стоїть завдання з'ясувати, як вони в своїй продукції «очистили» кіно від літератури, як вони розуміють «очищення» кіна від впливів літературних, як вони розуміють «очищення» кіна від впливів театральних. Декляруючи відрив од літератури поруч із знищенням сюжетної й фабульної основи фільму, часто вони скочуються, власне кажучи, в своїй практиці до того, що навіть тематична основа фільму, тематична основа художнього твору у них порушується. Візьмімо таку річ, як «Людина з кіноапаратом» або «Весна», де тематична основа охоплює надто великий комплекс матеріялу, так що тема виростає не на конкретному матеріялі, не як цілеспрямований творчий акт, а виростає в абстраговану ідею, при чому якість цієї абстрагованої ідеї буде ясна, коли поглянемо на ідею «Людини з кіно-апаратом». Це ж ідея програмового захисту своїх творчих позицій, а знаючи ціну цим творчим позиціям, можемо визначити ціну цієї ідеї, не говорячи вже про такий «побічний» момент, як «колосальна актуальність» для нашої країни цієї ідеї.

Не ставлючи до нашого кіна вимог ускладненої фабульности, ми не можемо не вимагати конкретного розгорнення теми, ми не можемо не ставити сюжетних вимог. І от ми маємо «Весну» Кауфмана, де він розриває свою тему («астрономізовану» тему) на хаосі матеріялу, втягуючи безліч матеріялу за принципом лише індивідуальних асоціяцій, за принципом індивідуального добору, за принципом гри, цим самим порушуючи й сюжетну основу фільму. Тому говоримо, що, власне, кінооки не створили свого стилю, а в основному працюють на трансформації імпресіонізму, що в основному їх творча метода вкладається в методу імпресіоністичну. Кінооківство, відкидаючи сюжет, збігається й по цій лінії з імпресіонізмом. Імпресіонізм позначився «знищенням» будьякого (або ніби будьякого) сюжету, що розповідає, будької «літературщини» і будьякої тематики, що виходить за межі моментальних вражінь (impression) та за межі вузького кола безпосередніх асоціяцій, пов'язаних з предметом, що зображується. Але до цього останнього твердження ми мусимо відразу ж додати, що імпресіонізм розраховує на асоціяції не тільки виключно чуттєвого характеру. Він користається — й свідомо користається — з асоціяцій логічного, інтелектуального порядку. «Імпресіонізм, що так запекло воює проти «Літературщини», проти сюжетовости в образотворчому мистецтві, по суті не відкидає сюжету та не знищує навіть «літературщини» (И. Маца «Искусство эпохи зрелого капитализма)». Побудова сюжету «Весни» цілком підпадає під цю характеристику імпресіоністичного побудовання сюжету, розпадаючись на низку епізодів, пов'язаних індивідуальними асоціяціями автора, при чому ці асоціяції в кіні можуть іти по лінії значно складнішій, ніж у літературі. Можуть іти вони по лінії ритмічних асоціяцій, коли матеріял, що його фільмар накопичив шляхом своїх нецілеспрямованих шукань, може штовхнути кінοока своєю ритмічною схожістю до якогось іншого зафільмованого шматка, до їх спільного монтування за голою ритмічною ознакою. Ритмічна асоціяція входить в кінооківську творчість поруч з асоціяціями інтелектуального порядку, навіть літературного порядку. Скажімо, тропа, як спосіб творення літературного образу, входить в методу творчости Кауфмана, в ту методу, на якій розгорнулася його картина «Весна». Ця індивідуалістичність побудови фільму спричинилася до того, що політичної спрямованости фільм виразної, точної не мав. Звідси та перенасиченість біологічними моментами, якими позначилася «Весна». Цей біологізм походить з цієї самої імпресіоністичної основи всієї творчости, яка досить виразно звучить у Кауфмана і в меншій мірі звучить у творчій методі Дзиги Вертова. Хоч важко розрізняти оператора Кауфмана від монтажора Дзиги Вертова, особливо в картинах, які робилися спільно, але, проглядаючи стилеве обличчя фільму «Весна» й «Симфонія Донбасу», ми бачимо, що Кауфман більш чистий імпресіоніст, з більшим ухилом до фізіологізму. Дзига Вертов творить на іншій — механічній, урбаністичній основі. Тематика його цікавить не астрономічна, а начеб то більш «політизована», але насправді — це тематика машин, тематика міста, тематика індустріяльних центрів, узятих абстрактно, отже «надклясово», отже не діялектично.

Як він трактує цю свою тематику, якими своїми пунктами Вертов наближається до завдань сьогоднішнього дня? Знов таки притаманна йому фетишизація речі. Він, фетишизуючи річ, підходить пасивно до неї, не розуміє її, як функції, як процесу.

Нецілеспрямований процес діяльности і випадкове вихоплювання моментальних вражень, ось такий своєрідний кінематографічний пуантелізм, призводить до того, що він не може відбити доби, не відбиває індустріялізації, як процесу, а «відбиває» її як механічне накопичення механізмів, як асортимент машин. Цю хибу він намагається замаскувати тим, що додає політичні написи. Даючи безсюжетні кадри, він титрами прагне їх цілеспрямовано сполучити, дати певне політичне настановлення. Титр рятує кіно! Ось і «боротьба» проти літератури!



На фотах подано кадри з фільму „Одинадцятий".

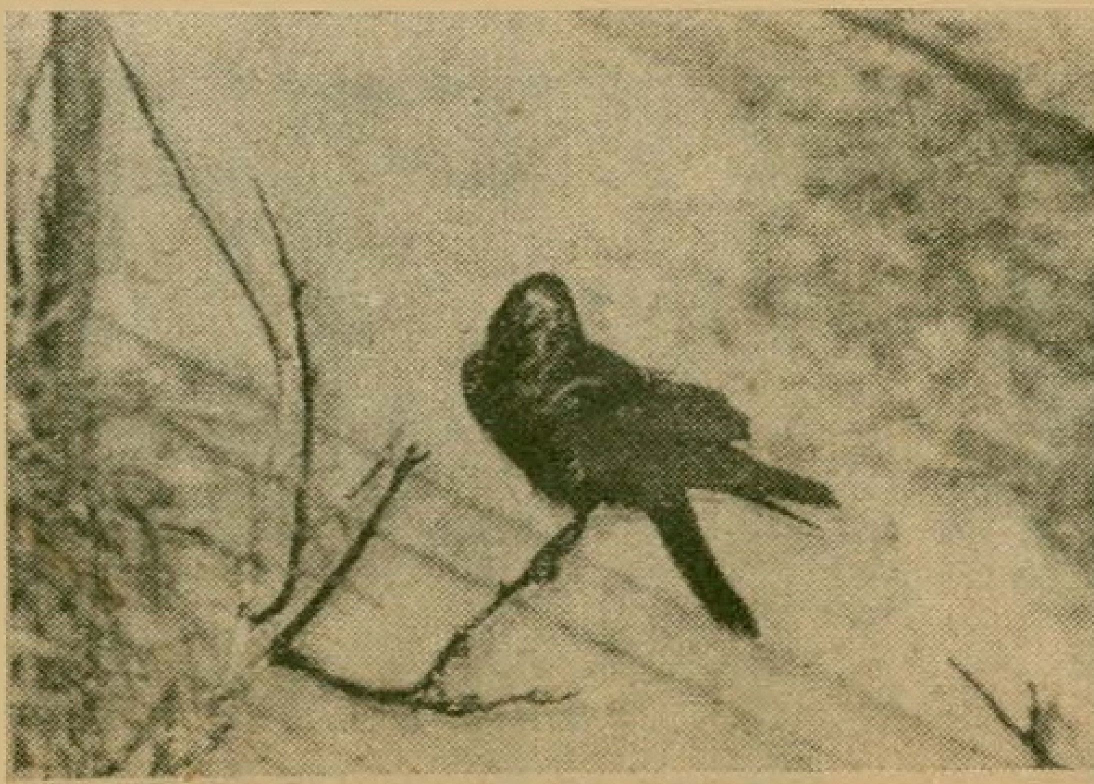
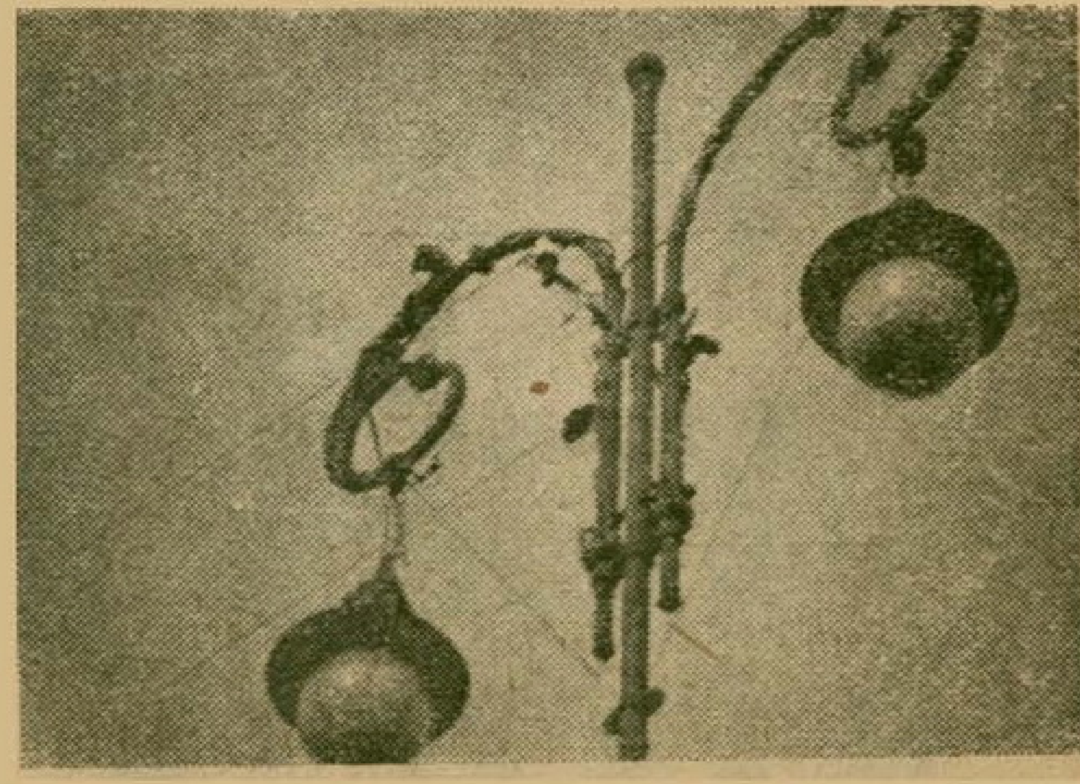
Наша кінематографія прекрасно знає, що машина й, взагалі, річ не може заслонити в мистецтві проблему людини, проблему індивідууму й колективу. Людина є явище далеко більш складне щодо своїх процесів і явище менш статичне, аніж машина в її найскаженішому, найхутчішому русі. Не маючи змоги схопити процесу в цілому, будучи імпресіоністично приреченим до моментальних фотографій, такими моментальними фотографіями і пунтелістичною, імпресіоністською технікою кіноок не може відбити у своїй творчості процесів людського буття, проблем соціяльної психоідеології.

Творчість Дзиги Вертова щодо соціяльних процесів якраз в тому й виявляється, що ці процеси відбиваються в його роботах, як фотографування людини, як додатку до машини без усякого виявлення людини в процесі. Намагаючись політизувати свою методу й прикрити її зверху політичними тенденціями, максимум, до чого він може дійти — до статичного зображення людини, плякатного зображення. Не тому, що він не відчуває художньої недостатности плякатного відображення, не тому, що бракує йому художнього смаку зрозуміти плякат, як недостатній — для художнього твору — спосіб виявлення людської психології й соціяльного процесу. Він всією своєю методою приречений до плякатного зображення, бо процесу психологічного, отже психоідеологічного, він подати не може. Якщо не подавання людей, як додатків до машин, то лише плякатність. Ви пам'ятайте славнозвісний кадр з робітником на Дніпрельстані в «Одинадцятому». Чому цей кадр, попри всю його плякатність і схематичність, нас вражає? Бо пролетарський глядач шукає соціяльного значіння процесів, шукає сьогоднішню людину, всю складність процесів, які відбуваються в ній. Отже, бодай плякатне намагання піднести проблему людини вражає нас в «Одинадцятому», і кадр цей стає кадром славетним.

Проблема людини лишається для кінооків цілком «заказаною країною», проблема людини затемнена фетишизованою машиною, і це не з «високої любови» до механізмів, або до машин, а це має глибокі коріння в світогляді кінооківства. Прикривання своєї недіялектичної творчої методи сприймання світу політичними гаслами робить їхні картини радянськими в розумінні поверхово трактовзної «ідеологічної витриманости», критерія вже явно неглибокого. Коли ж вони починають робити картини, які виходять не з поставлених перед ними від кляси й держави тематичних завдань, не з завданих їм політичних настановлень (бо ж політичні настановлення мають відповідно реалізуватись у методі, бо ж тематичні завдання повинні бути щільно пов'язані з подальшими процесами творчости і зростати на одному спільному ґрунті), отже, коли відходять в їхній роботі політичні завдання, то в такій картині, як «Людина з кіно-апаратом» — програмовому творі кінооківства — яскраво виявилася безсильність кінооків відбити сьогоднішній день.

Коли шукати соціялогічних еквівалентів їхньої філософії, то насамперед ми мусимо відкинути еквівалент діялектично-матеріялістичної філософії — пролетарський еквівалент. «Лівизна» кінооківства може декого заплутати. Вони виступили на початку заснування радянської кінематографії, працювали ввесь час на бойових фронтах кінематографії і, навіть, на фронтах громадянської війни. Є в них революційні заслуги перед нашою кінематографією. Є і в їхніх деклараціях ці ознаки «лівизни». І тут про цю лівизну говорячи, варто згадати Ленінове визначення «лівизни» дрібної буржуазії, яке він дав у своїй статті про бойкотистів, зазначаючи, що лівизна дрібної буржуазії пов'язана з ізольованістю її від конкретної дійсности, і на цьому ґрунті зростають «ліві» заскоки дрібної буржуазії. Ця одірваність від конкретних процесів клясової борні була ґрунтом, на якому зростала «лівизна» кінооківства. Отже ця «лівизна» не говорить про те, що вони об'єктивно підходять ближче до пролетарського табору. Це абстрактна «лівизна» дрібної буржуазії, що може дуже легко скотитися до правизни, відійти від пролетарських позицій аж до абстрактного, отже ідеалістичного розуміння революційности. «Лівизна» кінооківських програм не може загемнити їхнього дрібнобуржуазного обличчя.

Докладна аналіза «Людини з кіно-апаратом», аналіза скерованости їхнього кіно-об'єктиву до тих чи тих соціяльних прошарків, соціяльних об'єктів нашої доби яскраво довела б ще раз, що соціяльний світогляд кінооків, не зважаючи на всі їх стилізування, всетаки тягне їх до тих об'єктів, до того ставлення до життя, до смакування тих епізодів, в яких розкривається буття не гегемона нашої доби — пролетаріяту, а буття міської дрібної буржуазії. Говорячи про «Ентузіязм», «Небувалий похід», про дві їхні останні картини, треба сказати, що й тут в значній мірі позначився ввесь світогляд кінооківства. «Ентузіязм» так і лишився нерозкритим у живих людях, так і лишився голою декламацією, підпертою знаменитими механізмами, знаменитими тракторами, тими всіма «дежурними блюдами» нашої кадротеки. «Небувалий похід» щодо деяких змін у методі — цікавіший. Кауфман став перед тими проблемами, що на самому тракторі не в'їдеш в пролетарську культуру. Треба, щоб за трактором сидів ще пролетар, щоб цей трактор живився пролетарським світоглядом, пролетарським «бензином», отже проблему людини й проблему машини, проблему речей треба в своїй творчості об'єднати. Звідси дуже характерний момент, як на мене, то найбільш характерний у всій творчості кінооків,—момент мітингу, коли дійсно перед нами розвиваються реальні процеси, повстають образи живих клясових людей сучасного села. Цей момент, з одного боку, виявляє індивідуальну еволюцію Кауфмана, який прагне зламати свій соціяльний світогляд, щоб вибитись з своєї методи, з другого боку, метода ще над ним тяжить, а це спричиняється до якогось борсання в методі, переборювання нікому непотрібних труднощів, тупцяння навколо давно з'ясованих проблем зв'язку між художнім образом матеріялістичного мистецтва й об'єктом реальної дійсности. В марксівському мистецтвознавстві нема вже суперечок щодо адекватности, а не абсолютної тотожности образу

Кадри з фільму „Весна".

і об'єкту, розбито вже теорії «фактажу», які ведуть фактично до проповіді знищення всякого мистецтва (розтоплюючи художній образ в кожному поодинокому факті).

Пролетарському глядачеві потрібна не фотографічність, стверджена печаткою й чесним словом кінооківства, а потрібне йому художнє, отже клясове, отже для пролетаріяту і через пролетаріят — об'єктивне, на основі марксоленінської філософії, відображення реальної дійсности. Для нього не може стояти суто, кінець-кінцем, естетської проблеми фотографічного, пасивного відбиття того чи того факту (а для кінооків найчастіше—річ). Фетишизація факту, нерозуміння зв'язку між фактом і ідеєю, нерозуміння діялектичної залежности між фактом буття і фактом, який береться в соціяльній практиці людини, — це вияв антидіялектичного розуміння творчого процесу, антидіялектичного розуміння мистецтва, що в своїй основі веде до зречення від мистецтва. Це теорія реакційна, бо послаблює культуру пролетаріяту, бо кінець-кінцем, зводиться до передачі всього мистецтва на даному етапі в руки буржуазні й дрібно-буржуазні, в руки непролетарські.

Але поруч зі всіма цими неґативними рисами, не можна відкинути того позитивного, що мусимо взяти від кінооків. Я не кажу про формальні прийоми, яких ми можемо вчитися в оператора Кауфмана, чи монтажера Дзиги Вертова, але й цим формальним прийомам операторської вмілости кіноока не треба у великій мірі підупадати. Виходячи з пасивної суб'єктивности своєї творчої методи, ствердження своєї пасивної механізації, своїх пуантелістичних кадрів, оператор-кіноок доходить до теорії ракурсу, як до теорії суто індивідуалістичної, якому ракурс потрібен, як спосіб славнозвісного «учуднення» речі. Це формалістичне розуміння ракурсу, як шукання тих точок, які поновому, «по-чудному» показали б річ, спричиняється до деформації речі, не допомагає пізнанню речі, а робить річ самодовліючим, графічним, естетичним малюнком, іде шляхом буржуазної ракурсної, так званої «лівої» фотографії. І Кауфман, і вся школа кінооківства страждає на цей перегиб ракурсности, як не засобу пізнання речі, а як засобу самоцільного, естетського милування з форми речі. Формальні прийоми кінооківської операторської вмілости мусять бути критично перевірені.

Щодо монтажної вмілости кінооківства. Так само, як і в ракурсності доходять вони до безрічевости, до знеріччевлення об'єкту, так само й монтаж їхній, який декларується, як монтаж нефабульний, часто переходить в монтаж безсюжетовий, а звідси один крок до монтажу безречевого. Монтаж часто-густо також є для них завданням безрічевої ритмічної гри, що річ знецінює, що пізнанню речі не допомагає, а робить річ абстрактним, ритмічним знаком. Почавши з фетишизації речі, кінооки логічно розвиваються до безрічевости. Сюди їх тягне їхнє «чисте» кіно!

Чи можна взагалі говорити про неігровізм у кожному своєму вживанні, як про засіб фільмування, неприпустимий для пролетарської художньої кінематографії? До такої дурниці не можна добалакуватись, борючись проти неігровізму, як проти методи. Інша річ, неігровізм, як засіб, який входить в методу пролетарської кінематографії, і інша річ неігровізм, як єдина метода кінематографії. Відкидаючи неігровізм, як творчу методу, не можна відкинути неігровізм, як засіб художньої кінематографії. А в кінематографії науковій, агітпропівській, шкільній, навчальній, де доводиться фактом орудувати в його чистоті, де йде справа про наукове пізнання життя, там неігровізм має тим паче заслужене право на існування і є засіб створення тих чи тих ділянок всієї складної системи кінематографії. Але кінооки не йдуть працювати в культурфільми, вони створюють, з їх погляду, «синтентичні» картини, які не дають наукового (з погляду матеріялістичної науки) пізнання життя, які лишаються в межах імпресіоністичного мистецтва, що є програмовим і бойовим виступом дрібно-буржуазної кінематографії, затемнюючи справжні шляхи пролетарського кіна.

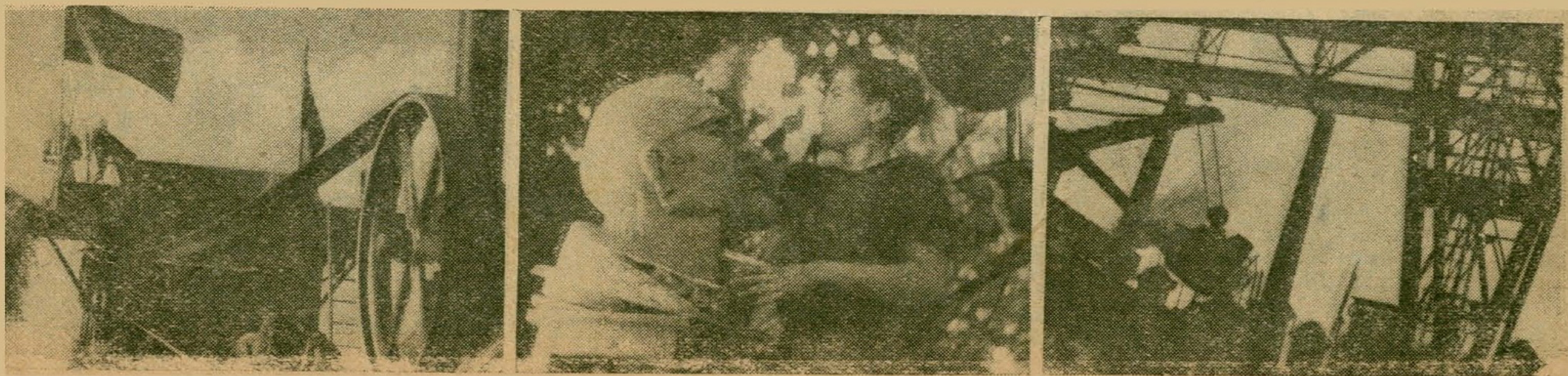
Кіноок, говорячи про акторське кіно, театральне кіно, театральщину, літературщину, наслідує в той же час літературщину в її найгірших зразках. Коли простежити образи фільму «Весна», що постають на основі монтажу за літературними асоціяціями, то ми побачимо, що ці літературні асоціяції, ці кінематографічні образи виникають не на основі «високої» літератури, а на звичайній популярній літературі дрібної буржуазії, як оці самі метафоричні монтажні шматки «Весни» — «выдвигается первая рама», з голубками та вербами, за старою трафаретною асоціяцією, що виникає в кожного, вихованого на Чарській чи «Родных Пчелках», читача, коли говорять про весну. Отже насправді кінооківці не борються проти літератури, допускаються найгіршої літературщини, допускаються найпримітивнішого театрального плякату, фальсифікуючи задля цього навіть свою «неігрову» методу. Вони насправді підпадають найгіршим впливам суміжних мистецтв, а їхнє декларування чистоти кінемотографії є механістичне розуміння мистецької діяльности, протилежне пролетарському розумінню, що ніколи не відкидає взаємин між різними ділянками мистецтва і всієї клясової психоідеології. Але увага до речі, до машини, це вміння річ знайти, піднести річ, як кінематографічний образ, все це може бути враховано пролетарською кінематографією, хоч мусить бути переборене на новій основі, себто тут повинно повторитися те, про що говорив Енгельс, говорячи за метафізику старої філософії: «Стара метода дослідження й мишлення, що її Гегель назвав метафізичною, яка мала справу насамперед з предметами, як з чимось цілком готовим та закінченим, і що лишки її глибоко сидять в головах, мала свого часу велике історичне виправдання. Треба було раніш дослідити *предмети*, щоб потім заходитися досліджувати *процеси*. Треба було спершу дізнатися, що таке даний предмет, а потім уже вивчати ті зміни, що в ньому відбуваються... Коли ж вивчення поодиноких предметів посунулося так далеко, що можна було зробити рішучий крок наперед, себто почати систематично досліджувати ті зміни, що в цих предметах одбуваються, тоді і в галузі філософії прийшла остання година старій метафізиці» (Ф. Енгельс. «Л. Фоєрбах»).

Радянська кінематографія вже дійшла того часу, коли пробила остання година старій метафізиці — кінооківству. Кінооки суб'єктивно революціонери, може й хочуть іти до пролетаріяту, але об'єктивна сила їхнього світогляду заважає їм зробити рішучий крок до пролетаріяту. Лише рішуче переборення всіх решток старого світогляду допоможе їм змінити свою дрібно-буржуазну революційність на єдину справжню революційність пролетаріяту.

Я гадаю, що коли доба військового комунізму, коли пагос громадянської війни захопив і підкорив собі їхню революційну, але не справжню пролетарську творчість, то тепер, коли клясова борня продовжується на новій основі, на основі реконструктивного періоду, коли йде справа про гартування пролетарського світогляду й по всіх ділянках мистецтва, треба й до їхнього світогляду уважніше поставитися, бо цей світогляд веде їх до позицій революційного пролетаріяту. Тоді вони творили «Ленінську Правду», а тепер вони створили «Людину з кіно-апаратом». Тоді була справжня зразкова революційна кінохроніка, а тепер зкочуються до фетишизації й естетизації машин, до занедбання проблеми клясової людини. Вони підмінюють ентузіязм будівників соціялізму гуркотом машин та стогоном шківів і трансмісій.

Отже, не відкидаючи неігровізму, як способу, що органічно, себто діялектично вмикається в усю будову художнього твору, як от це спромігся зробити О. Довженко в своїй творчості, а тим паче не відкидаючи неігровізму для немистецьких ділянок кіна, треба відкинути його, як проблему творчої методи, і віднести неігрові способи до проблеми жанрової, бо в пролетарській кінематографії будуть такі жанри, як жанр біографії, жанр виробничого фільму, що в них неігровий матеріял буде превалювати, але ніколи він не може піднестися до методи, завжди мусить лишатися одним з жанрових способів.

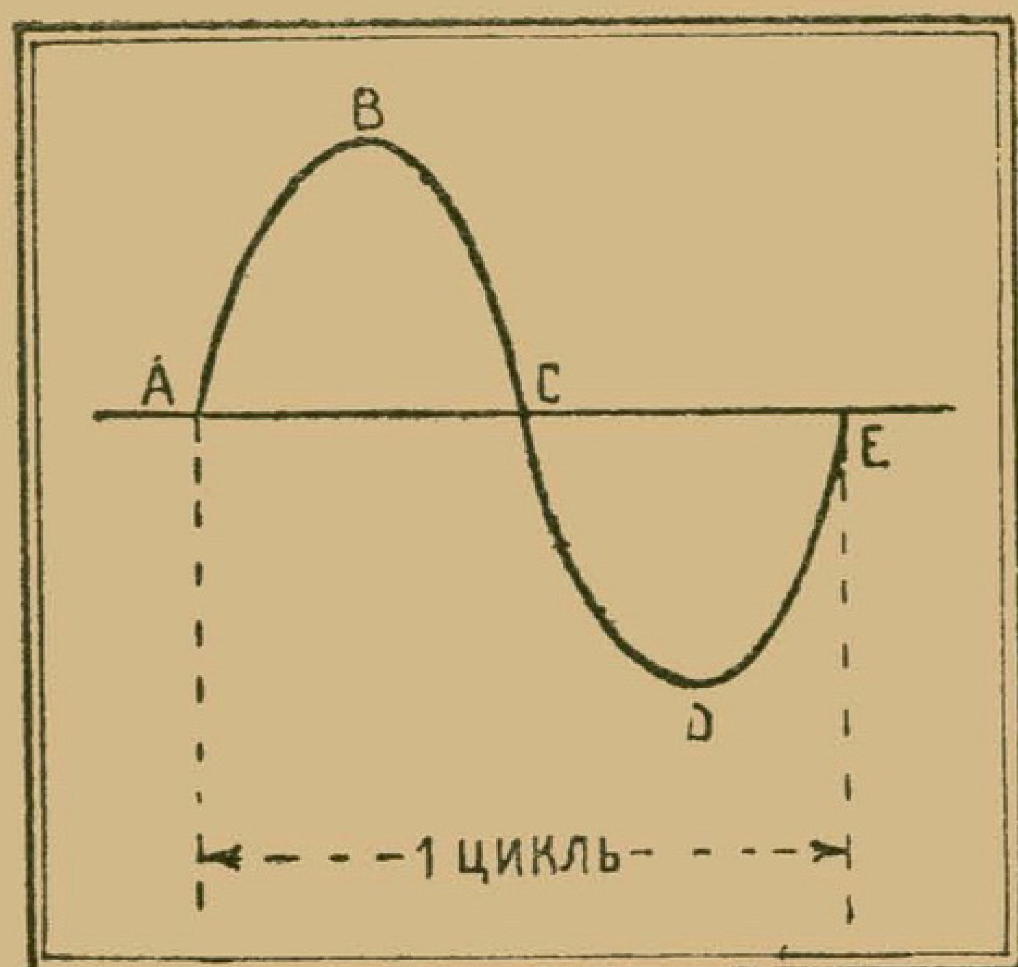
М. Бажан.



„Симфонія Донбасу".

ЗВУКОВИЙ ЩИТ

Весь шлях, яким ішло тонове кіно є безперервна боротьба за якість звуку. Перекручування звуків, яке до цього часу ми чуємо в тоновому кіні, залежить від низки причин (мікрофони, посилювачі, недосконалість запису, фотографічні процеси, проєкція тощо), але ж сучасна техніка запису та відтворення звуку досягла того рівня, коли працею багатьох людей та низки лябораторій пощастило звести до мінімуму перекручення звуку в усіх етапах, що через них проходить звук. Найслабшим місцем тонового кіна, на сьогодні, є гучномовці. Це одноголосно свідчать фахівці



Мал. 1.

тонового кіна всіх країн. Через це і нам на роботу гучномовців треба звернути якнайпильнішу увагу.

Одним з найдосконаліших типів гучномовців є, так звані, динаміки, які в малих та середніх уставах майже не мають собі конкурентів. Тепер виробництво динаміків налагоджено на Київському Радіо-заводі, і, очевидно, їх буде широко вживатися для гучномовлення взагалі і для тонового кіна зокрема.

Практика показує, що динаміки не завжди правильно використовуються й через це часом вони не дають того ефекту, який можуть дати. Зокрема не доцінюється значіння звукового щита, який мусить бути невід'ємною частиною всякого динаміка.

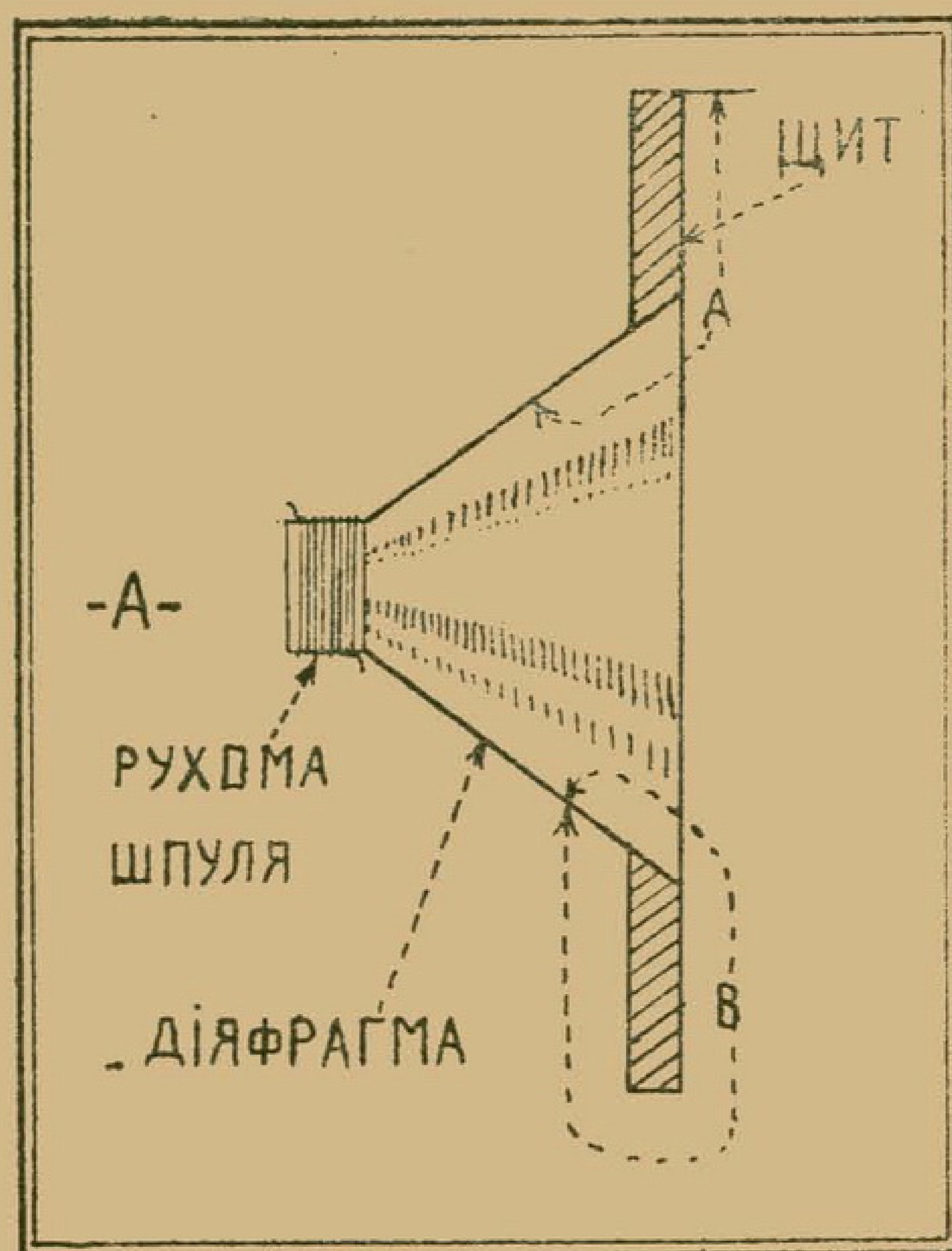
Які функції має звуковий щит?

Коли працює гучномовець, його діяфрагма весь час рухається взад і вперед, наприклад, коли через шпулю на конусі, іде змінний струм, припустимо, 50 періодів, то в кожну секунду діяфрагма п'ятдесят разів рухається в напрямі „А" й п'ятдесят разів в напрямі „В" (мал. 1). Коли діяфрагма рухається в напрямі „А", вона спершу стискає повітря поперед себе і в той самий час розріджує повітря позаду себе. Ця різниця тиску повітря — збільшений тиск спереду та зменшений тиск ззаду — намагаються невтралізувати один одного.

Але ми знаємо що звук є наслідок саме цих різниць в тискові повітря, коли б ці різниці невтралізували один одного повністю, ніякого звуку не було б. Коли вони частково будуть невтралізувати один одного, ми будемо мати слабий звук. Німці звуть це явище „акустичний курцшлюс"

Таким чином, якщо ми хочемо мати повний звук, нам треба затримати повітря від переходу з одного боку діяфрагми на другий. Це робиться за допомогою звукового щита, до якого приробляється наш гучномовець. Щит може мати вигляд або такий як на мал. 2, або 3. За допомогою щита ми збільшуємо віддалення переднього боку конуса від заднього, і через це збільшення запобігаємо помітного переходу повітря з переду назад та невтралізації тиснення.

Тоновий щит має особливе значіння для низьких тонів, і от через що: течія, що проходить через рухому шпулю ввесь час міняє свій напрямок, як це показує мал. - 4. завдяки тому, що конус наслідовує зміни струму тиснення повітря,— змінюватиметься по цій самій кривій, а саме від „А" до „В" тиснення збільшуватиметься зверх нормального. Від „В" до „С" тиснення поволі зменшуватиметься до нормального. Від „С" до „Д" тиснення зменшуватиметься попід нормальне і, нарешті, від „Д" до „Е" — тиснення збільшуватиметься до нормального. Ми бачимо, що за один період, тиснення повітря буде мінятись чотири рази.



Мал. 2. Плаский звуковий щит.

Коли почіл має чистоту на 50 періодів, ми матимемо за одну секунду — чотири рази по п'ятдесят, — тоб - то 200 змін тиснення. Звукова хвиля проходить на секунду біля 330 метрів і в нашому випадкові за одну зміну тиснення звукова хвиля пройде 330 : 200 = 1,65 метрів. А тому, коли ми продовжимо шлях від переду діяфрагми до заду більше 1,65 метрів, хвиля тиснення повітря не буде мати змоги обійти край конуса й невтралізувати себе. Коли загальна довжина шляху становить 1,65 метра, тоді розмір „А" на мал. 2 та 3 мусить дорівнювати біля 0,8 метрів. Для інших частот ми матимемо:

Табл. I.

Найнижча потрібна частота	Довжина шляху повітря в метрах
50	1,65
100	0,82
200	0,41
1000	0,08

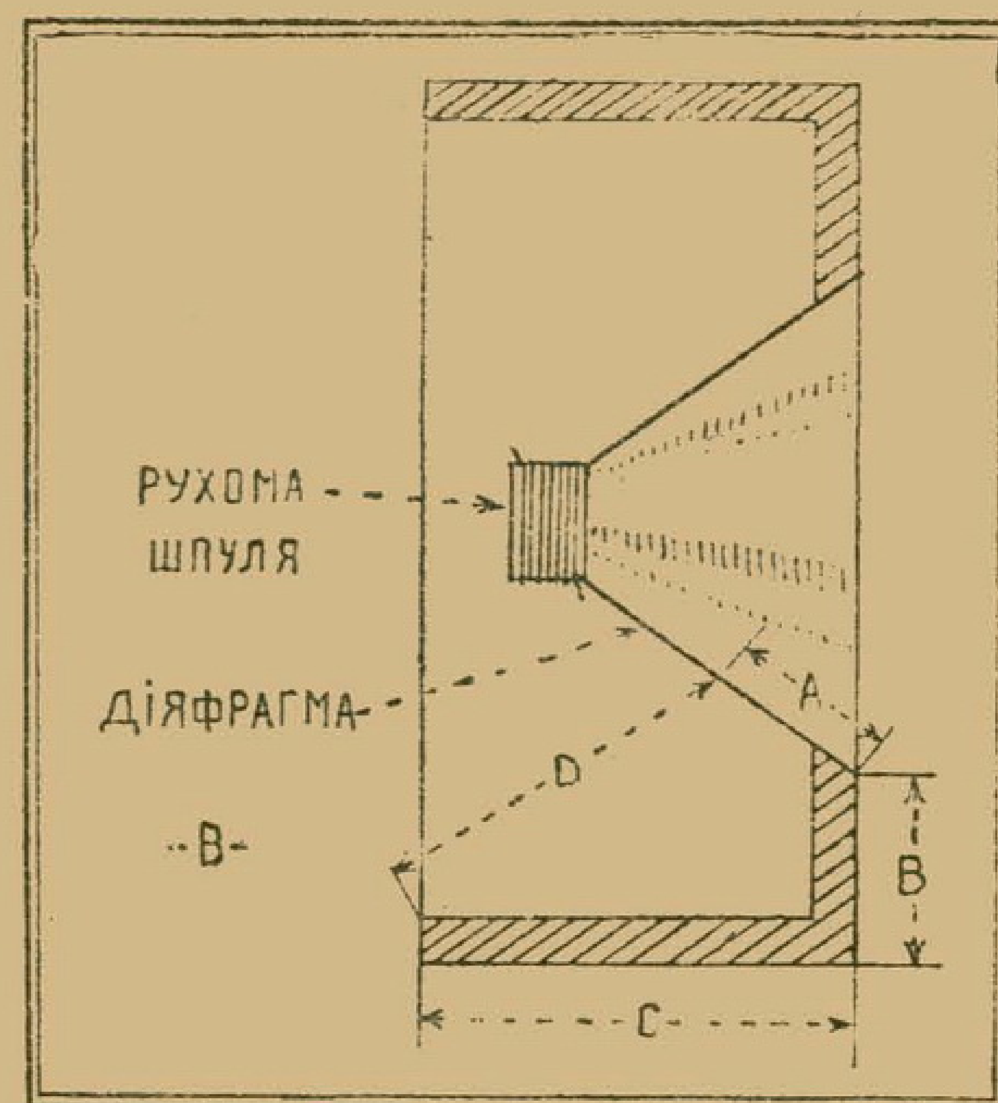
Цікаво відзначити, що, чим менша частота, то менший може бути щит. Для 1000 періодів він мусить дорівнювати 4 см. Через те, що середній розмір конуса звичайного гучномовця має розміри від середини передньої частини до середини задньої частини біля 12 см, сам конус виконує для високих частот обов'язки тонового щита. Таким чином, розмір звукового щита дуже важить лише для низьких частот і його розміри залежить від найнижчої частоти, яку ми бажаємо передати. Для квадратового щита сторона квадрата має становить розмір за табл. I.

Оскільки має значіння лише довжина шляху повітря, ми можемо тоновий щит зробити за мал. 3, доглядаючи, щоб сума розмірів A + B + C + C була належного розміру.

Не треба думати, що щит трохи меншого розміру ніж це зазначено на табл. I зовсім не дасть відповідної частоти— частота й нижчі будуть лише до деякої міри приглушені і міра цього приглушення буде залежати від того наскільки щит зроблено менше від належного розміру.

На практиці щит розміром біля 1 - 2 метра дає задовільні результати в передачі частот до 60 періодів.

Матеріял, що з нього зроблено щит мусить не давати вібрації, — що дуже погіршує якість звуку. Отже треба, щоб щит був завгрубшки не менше як 20 *мм*. Цим самим вимогам повинен задовольняти щит у формі скриньки (мал. 2). Щит у формі скриньки має ту перевагу, що забирає менше місця й дуже зручний для монтування, але ж він має ту хибу, що скринька на певних частотах може



Мал. 3. Скриньковий звуковий щит.

резонувати і цим вносити перекручування в передачу.

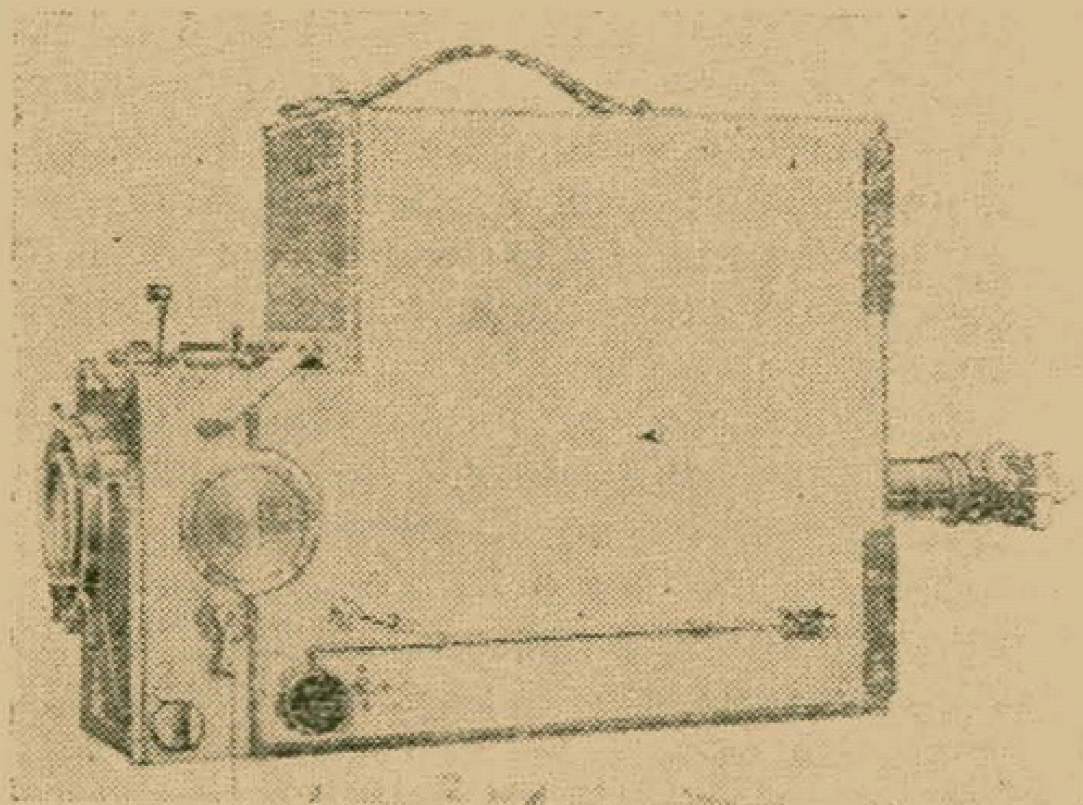
Для зменшення шкідливого резонансу треба задню частину скриньки залишати відкритою, а внутрішню поверхню її вкривати матеріялом, що абсорбує звук.

Інженер І. Нікітін

НОВИНИ ТЕХНІКИ

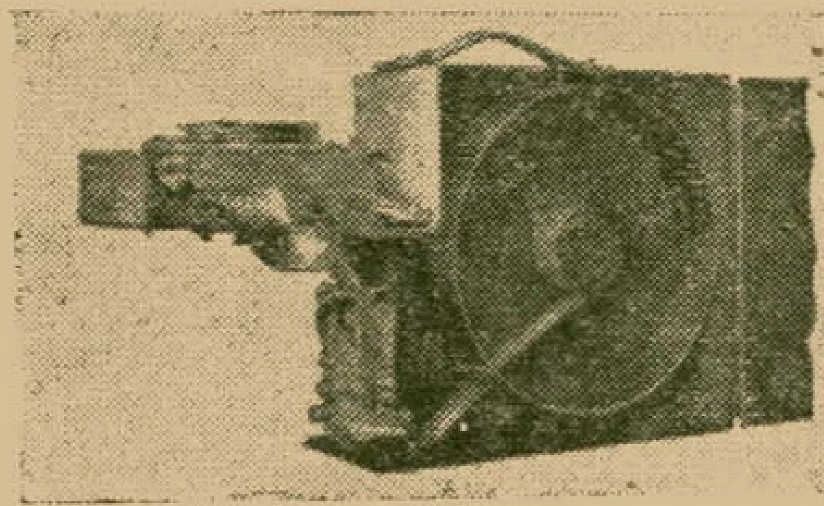
Нове в звуковій апаратурі.

Розвиток звукового кіна вимагає від апаратури для фільмування дуже великих змін та удосконалень як з технічного боку, так і з боку застосувань метод щодо побудови монтажу окремих сцен, кадрів. Перебивка (швидка зміна кадрів) у німому кіні виправдала себе. У звуковому кіні, де домінатну ролю буде відогравати звук, бо й у проєкції швидкість проєктора реґулюється „на звук“, — з монтажем кадрів треба бути обережним. Монтувати треба буде не кадри, а дії. З зазначених міркувань фірма „Дебрі„ побудувала новий апарат



Малюнок 1.

під назвою „Парво“ модель „Т“, загальний вигляд якої подається на малюнку ч. 1. Передня частина цього апарату ні чим не відрізняється від „Парво“ на 120 метрів (моделі „Л“, „К“ і „Е“). Задня-ж частина збільшена, для вміщення туди окремих касет на 300 метрів плівки.



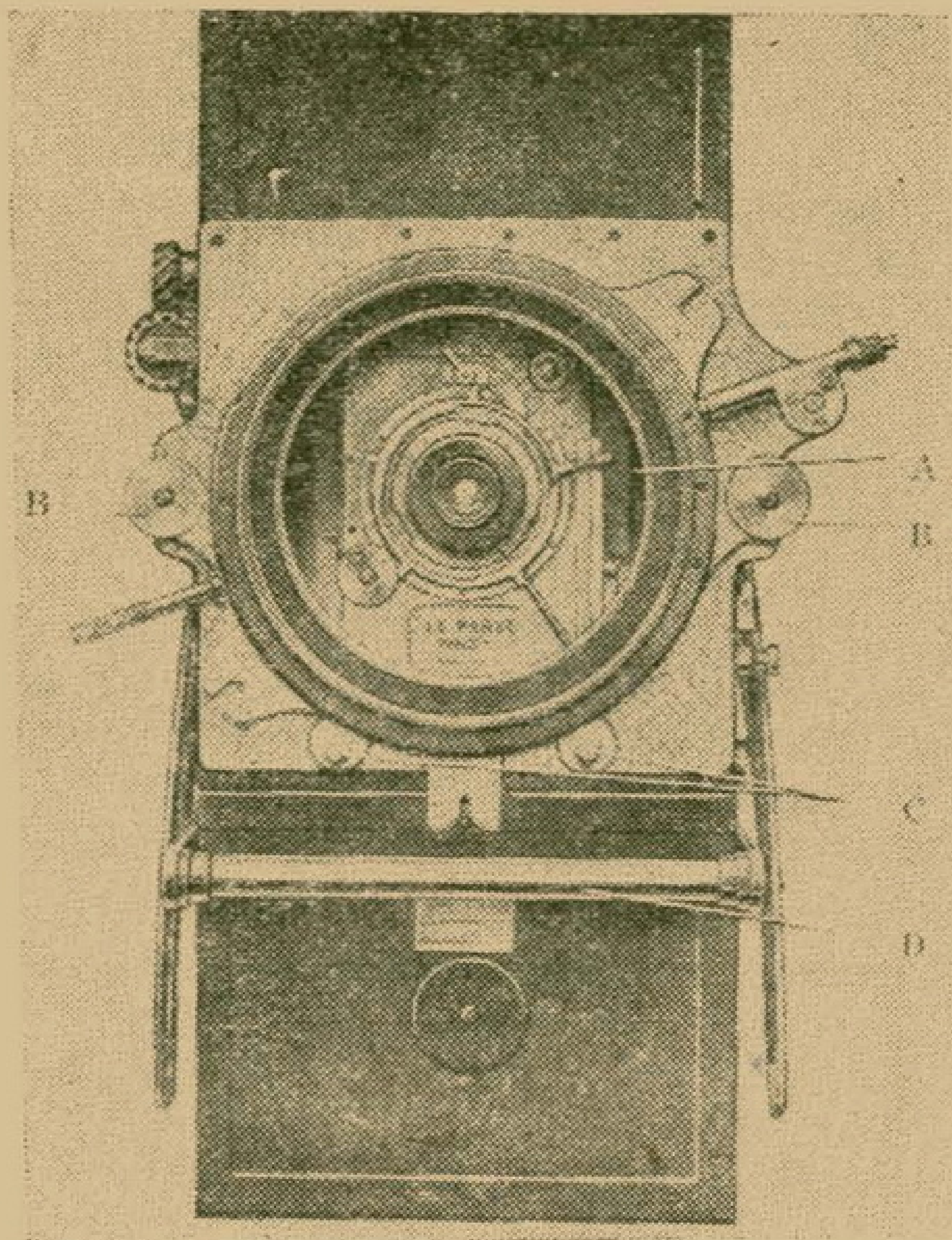
Малюнок 2.

На малюнку ч. 2 подається „Парво“ мод. „Т“ з відкритою передньою стінкою та дверцятками.

Аби запобігти при тонфільмуванні „шумів“, що утворюються транспортувальним механізмом апарату, фірма „Дебрі“ побудувала звукостійку скриньку (Бокс). Матеріял, з якого побудовано бокса це — стоп олива з алюмінієм, у середині-ж скриньку облямовано повстю.

На мал. ч. 3 подано вигляд бокса з передньої частини; через оптичне шкло, що позначено літерою „А“, видно передок апарату „Парво“ мод. „Т“. На четвертому малюнку подано загальний вигляд бокса, встановленого на ручному пересувному штативі, що його подано на малюнкові ч. 5. Штатив цей визволяє оператора й режисера від незграбного штатива — триножника. Цілком зрозуміло, що для дуже важкого апарата „Парво“ „Т“ з боксом звичайний штатив буде не придатний.

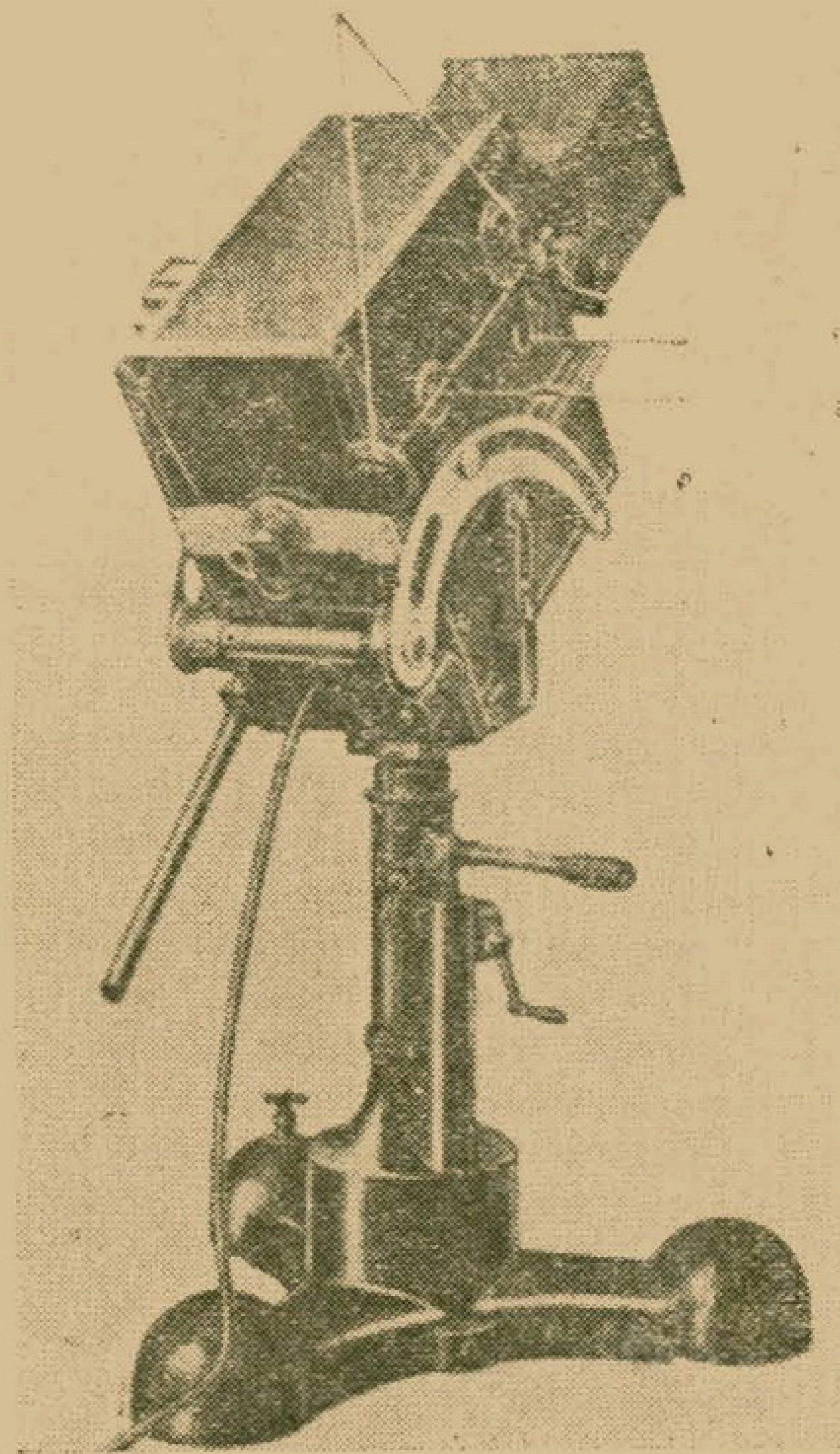
Всі деталі цього електричного штатива зроблено з металю, головним чином „дюралюмінія“. У корпусі „Н“ міститься два електричних мотори, — один для



Малюнок 3.

пересування всього штативу, другий для роботи всіх механізмів головки. На корпусі є поміст „К“, на який під час роботи стають оператор та режисер.

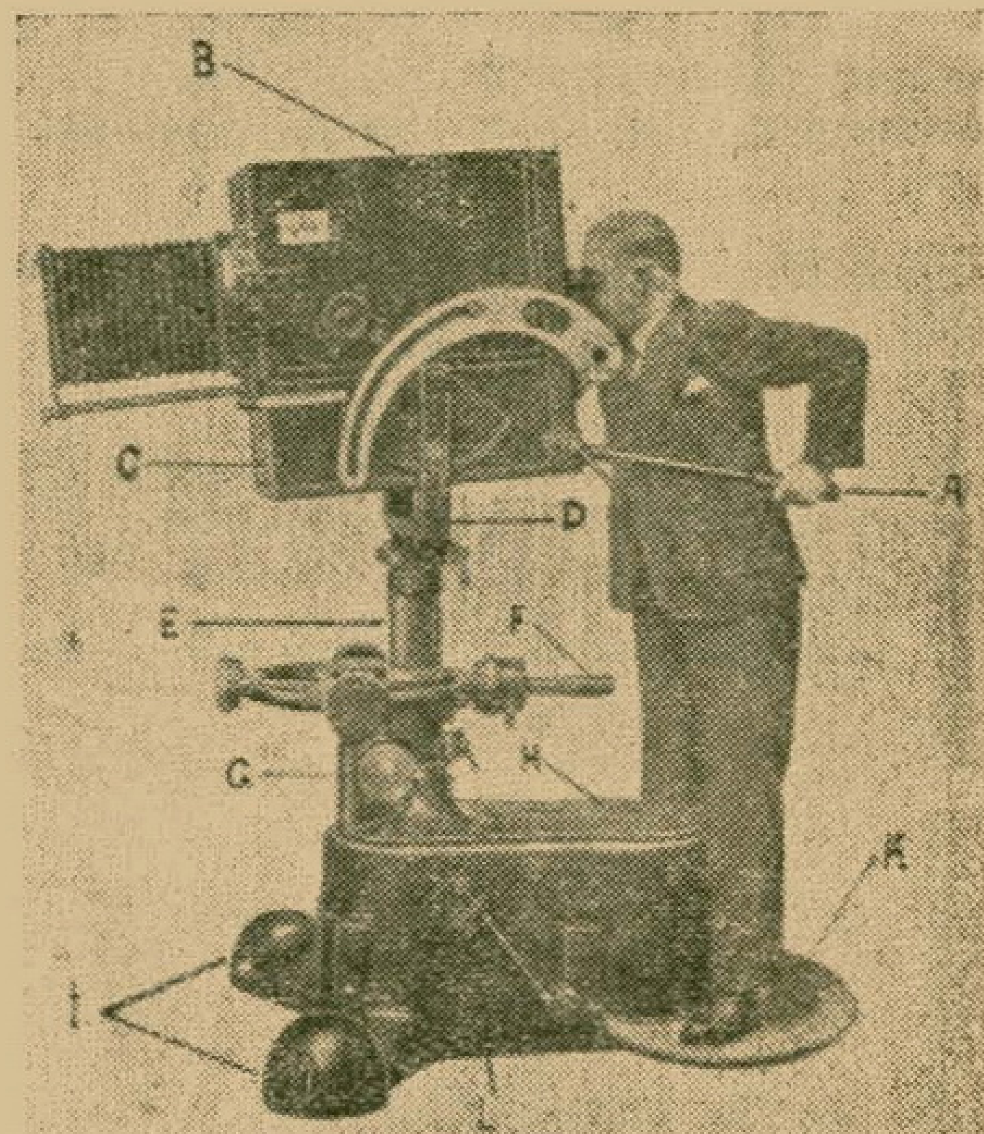
Під виступами „і“ та під корпусом є троє колес з гумовими шинами, які



Малюнок 4.

з'єднуються з мотором за допомогою дуже цікавого механізму, що дозволяє надати автоштативу якого завгодно напрямку руху. Керування цим рухом здійснюється держальцем F. Підоймою L реґулюється швидкість руху автоштатива. За допомогою маленької підойми G, колонка штативу E, з різними швидкостями, здійснює сторчовий рух, угору й долі.

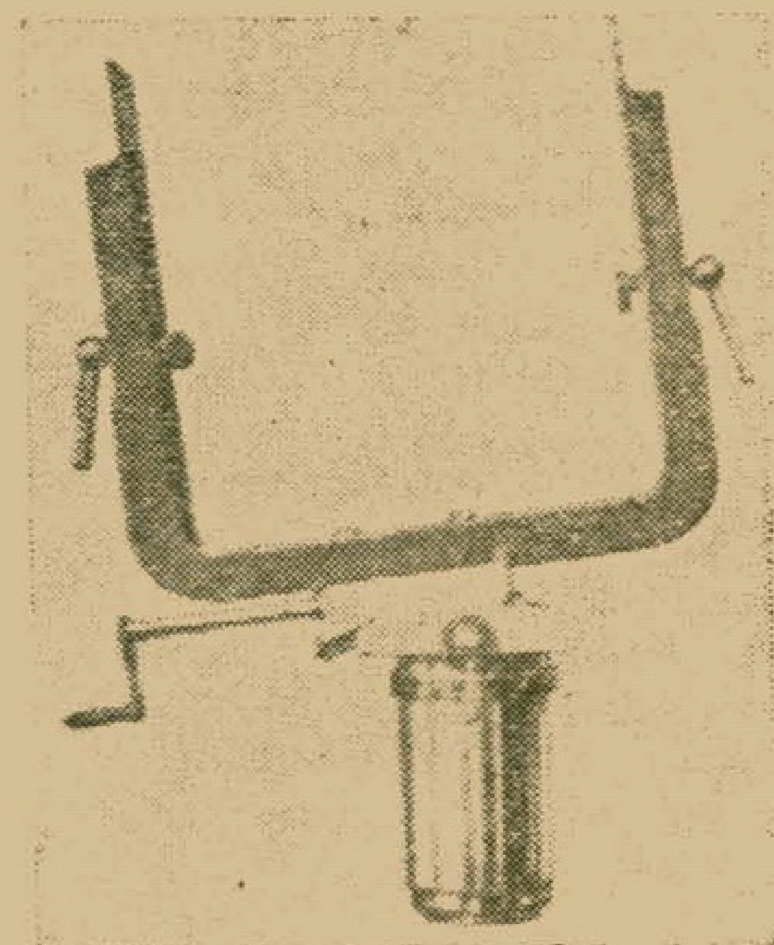
Аби запобігти недоладностей, всі рухи колонки автоматично вимикають мотора;



Малюнок 5.

наприклад: коли колонка досягла максимальної вишини. Зовсім опущена колонка має висоту 900 *мм*, максимальний підйом дорівнює 1500 *мм*, але за допомогою додаткових колонок оптичну вісь апарату можна підняти понад три метри. На кінці колонки встановлюється фрикційна штативна головка Д, фасад якої подано на мал. 6, де й укріплюється нижня частина С бокса, а зверху неї й сам бокс В, з апаратом „Парво“ „Т“.

Підойма А, в руках оператора здійснює всі можливі сторчові та поземні рухи оптичної оси апарату.



Малюнок 6.

Ціла низка пристосовань дозволяє поставити на автоштатив деяку освітлювальну апаратуру й навіть самого мікрофона.

Треба додати, що цей автоштатив вносить цілий переворот у техніку фільмування, відкриває нові обрії у творчій роботі не тільки оператора, режисера, а й актора й сценариста.

М. Новаков.

Наша Хроніка

Звукові фільми.

■ Режисер О. Соловйов ставить тонфільм „Вогні над берегами" на тему про революційну боротьбу робітників Заходу. Оператор Лаврик. Для музичного оформлення фільму Київська кіно-фабрика запросила на роботу лавреата Всесоюзного Жовтневого конкурсу — композитора Б. Лятошинського.

■ На тему про бойовий шлях передових бійців пролетаріяту— звуковий фільм „Океан" починає ставити за власним сценарієм режисер О. Ржешевський. Оператор І. Шеккер. Композитор Ігор Белза.

■ Зазнято 60% звукового фільму „Можливо завтра", що має за сюжет: загрозу війни, економічну кризу на Заході та розквіт нашої індустрії. Режисери: Д. Дальський та Л. Сніжинська, оператор Н. Окуліч, художник С. Мандель. Натурні здіймання зроблено у Краматорському, Харкові, Одесі та у радгоспі „Верблюд" під Ростовом н/Д.

■ Незабаром режисер Фавст Лопатинський здасть виготовлений фільм „Височінь 5" про штурм темпів на виробництві. Головну ролю слюсаря Глущенка виконує артист С. Шагайда, доменного майстра грає арт. В. Дзюба, куркуля О. Карпенко. Оператори Л. Лаврик та Г. Григор'єв, музика композитора Ю. Віленського, консультує композитор Ігор Белза. Тепер закінчують звуковий монтаж.

„Рік народження 1917".

У павільйоні Київської кіно-фабрики відбуваються тепер здіймання художнього ігрового дитячого фільму „Рік

народження 1917", за сценарієм Л. Бодіка та М. Бажана на тему: діти за промфінплян. Режисер Л. Бодік, оператор П. Філіпов, архітект К. Мощенко.

„Товариш С. 555".

У Сталінграді фільмують тепер натурні кадри до дитячого художнього фільму „Товариш С. 555" про соцзмагання та ударництво на транспорті. Режисер Л. Луков, оператор Піщиков, артисти: С. Мінін, Шержнєва, Савицький, художнє оформлення К. Ободянського.

Свято Унірі.

За сценарієм М. Ятка режисер П. Долина починає ставити антимілітаристичний фільм „Свято Унірі" про переродження молдаванського селянина-робітника на революціонера, борця за національне

та політичне визволення. Фільм зазнято буде на фактурі соляних копалень. Тепер іде здіймання павільйонів.

Військові фільми.

■ Розпочинається постава аґітпропфільму „Дрібниці" про раціоналізацію винахідництва у Червоній Армії. Фільм зазнято буде на фактурі військової мото-частини й увесь побудовано на ігрових моментах. Сценарій та режисура Б. Павлова. Оператор Г. В'юнник. Консультує секретар партбюра мото-частини — М. Ліфшиць. Фільм передбачено випустити на початку січня 1932 р.

■ Мультиплікаційна майстерня Київської кіно-фабрики бере ставити популярно-інструктивний фільм про літак за сценарієм Б. Павлова „Авіо-моделізм".

■ Режисер Н. Печорін закінчує сценарій до аґітпропфільму на тему—школа та оборона.

Режисер П. Стефанович починає поставу інструктивно-аґітаційного фільму „Учбовий пункт ТСО".

Майбутні постави

■ Режисер М. Капчинський готується до постави за власним сценарієм художнього фільму „Електрична фортеця" на тему про нові кадри.

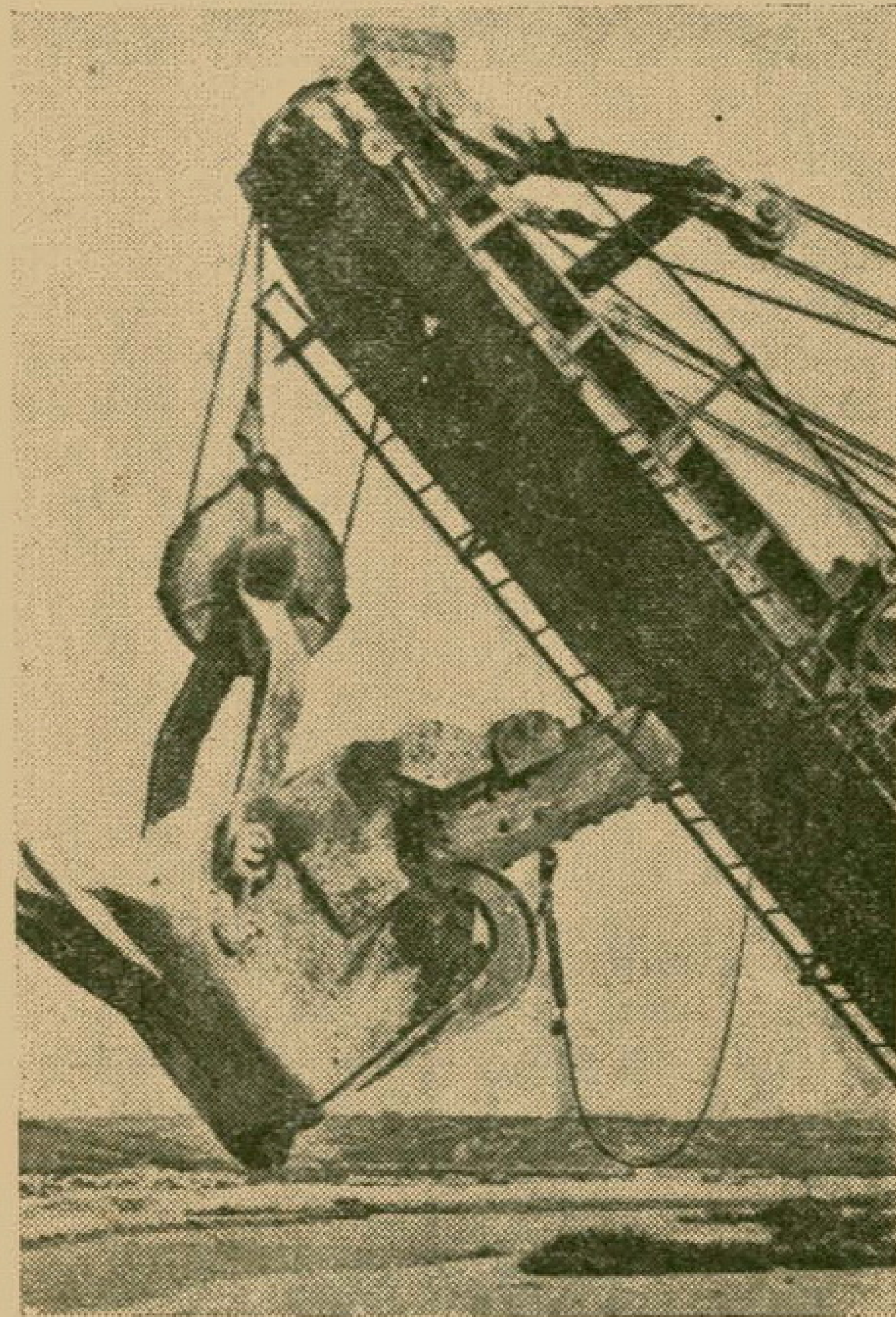
■ На тему: маси за опанування техніки ставитиме фільм „Вирішний старт", режисер Б. Тягно за сценарієм В. Охременка.

■ За сценарієм С. Бабанова та П. Коломойцева передбачено поставити художній фільм „Ворог один" про расову ворожнечу, як знаряддя в руках імперіялістів. Режисер П. Коломойцев, оператор — С. Федотов, художник С. Мандель.

■ Художній ігровий фільм за сценарієм Варавви „Люлі-люлі, дитино" про організацію піонерського загону у прикордонній смузі, ставитиме група режисера Л. Френкеля (оператор Ю Вовченко).

Іван.

На Дніпрельстані група режисера О. Довженка закінчує натурні здіймання до великого художнього фільму „Іван" про селянина на виробництві. Група не-



забаром повертається до Києва, де провадитиме павільйонні здіймання. Оператори — Д. Демуцький, Ю. Єкельчик та Глідер. Артисти: Бондаревський, М. Надємський, П. Масоха, С. Шагайда, С. Шкурат. Художник І. Шпінель.

Нарада в справі навчально-технічного фільму.

31-го жовтня при ВРНГ УСРР за участю представника Сектору науково-дослідчих на навчальних фільмів Київської кіно-фабрики відбулася нарада в справі навчально-технічного фільму. Ця нарада поклала початок активній увазі з боку ВРНГ України до справи навчального фільму. Зосібна, нарада затвердила настановлення Сектору щодо темпляну навчальних фільмів Київської кіно-фабрики на 1932 р. Сектор Техпропу ВРНГ вдався з листом до об'єднань, трестів, Науково-дослідчих та навчальних інститутів, навчальних комбінатів, великих підприємств України з пропозицією брати активну участь у справі виробництва навчальних технічних фільмів.

Нові сценарії.

■ Письменник Мокрієв пише за власною п'єсою сценарія „Рейд" до ювілейного фільму про Червону Армію.

■ Письменник Л. Смілянський пише сценарій „Герої будівництва".

■ Письменник Іван Ле працює над сценарієм до фільму за власним романом „Міжгір'я".

■ Сценарист М. Ятко пише сценарія на тему велетнів індустрії.

Аґітпропфільми.

На Далекому Сході режисер - оператор Г. Олександров закінчує фільмування великої краєзнавчої картини „Зелений Клин" про українські поселення в Усурійському краї. Водночас Г. Олександров фільмує інструктивну короткометражку „Краби"

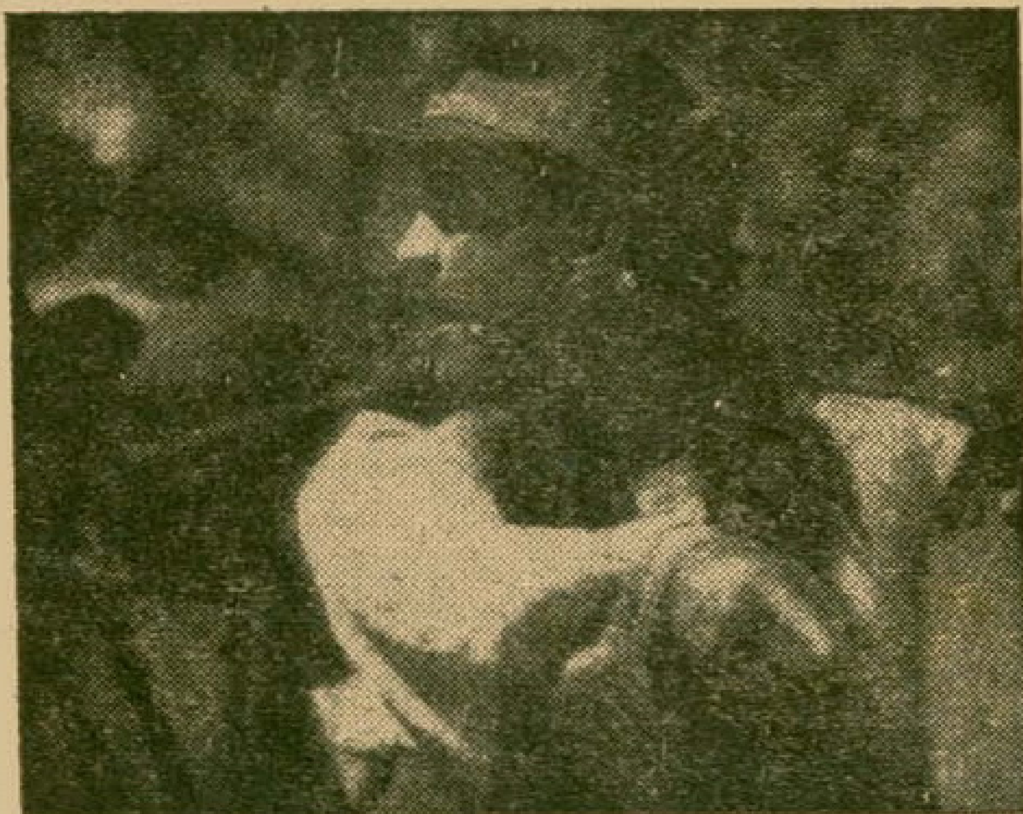
Закінчили й здали фільм „Польський нацрайон". Ударна група режисера О. Животовського, що ставила цей фільм, перевела на місці здіймань у Мархлевському районі УСРР значну громадську роботу.

Кадр з фільму „Польський нацрайон".

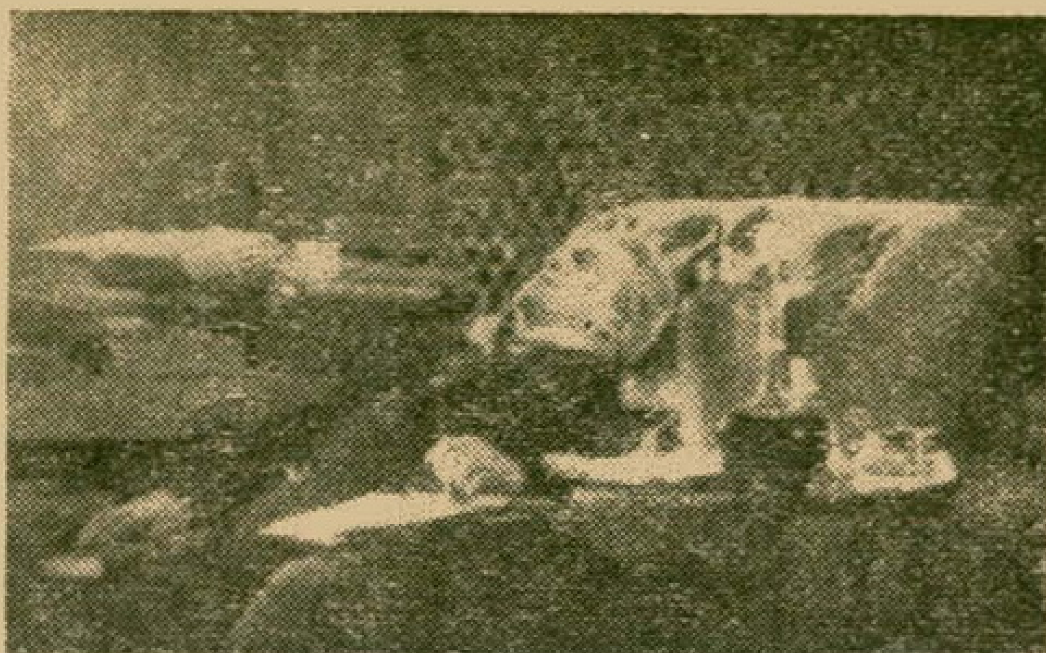
Київська кіно-фабрика прийняла культурне шефство над одною з шахт Донбасу № 12—18, яка виконує з великим перевищенням свій промфінплян. На фактурі шахти 12 — 18 група режисера О. Каплера (оператор — М. Балухтін) фільмує великий аґітпропфільм про найкращу систему роботи на шахтах. Шахта 12—18 своєю чергою взяла на буксир Київську кіно-фабрику щодо ліквідації прориву у промфінпляні.

Полум'я гір.

Наприкінці грудня закінчено буде великий художній фільм „ПОЛУМ'Я ГІР" про боротьбу карпатських робітників проти капіталістів. Постава — режисера А. Кордюма за власним сценарієм,



оператор Й. Рона. У фільмі грають артисти: О. Мінін, М. Астафьев, І. Маркс, А. Трипільська. Консультант — Г. Колцуник. Натурні здіймання до фільму



зроблено на Воєнно-Осетинській дорозі та по інших місцевостях Кавказу. Художнє оформлення Г. Колцуника та М. Хомази.

Інструктивно-навчальні фільми.

Режисер С. П'ясецький ставить для шкіл колгоспних бриґадирів інструктивні фільми „Буряковий комбайн" та „Універсальна сівалка".

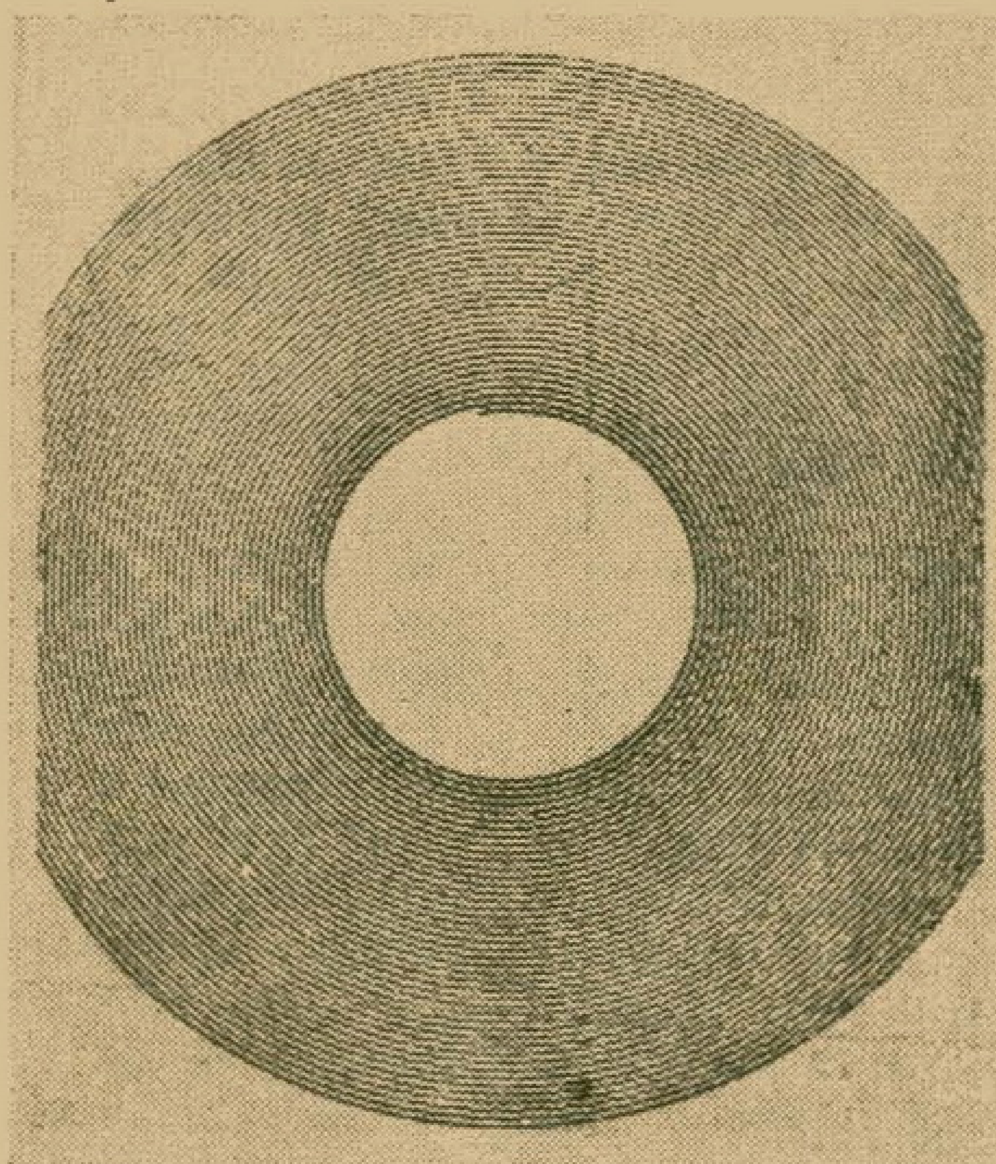
Режисер В. Заноза оглядає на Донбасі натуру для постави інструктивних фільмів „Легка врубова" та „Електросвердло".

Ударна група режисера О. Уманського розпочинає поставу кінофікованого курсу мікробіології для учбових закладів Аґроінституту УСРР. Оператор А. Єзерський.

ДО 25-РІЧЧЯ ЗВУКОВОГО КІНА

З нагоди 25-річного ювілею звукової кінематографії, що відбувся цього року, цікаво нагадати перші спроби у цій галузі.

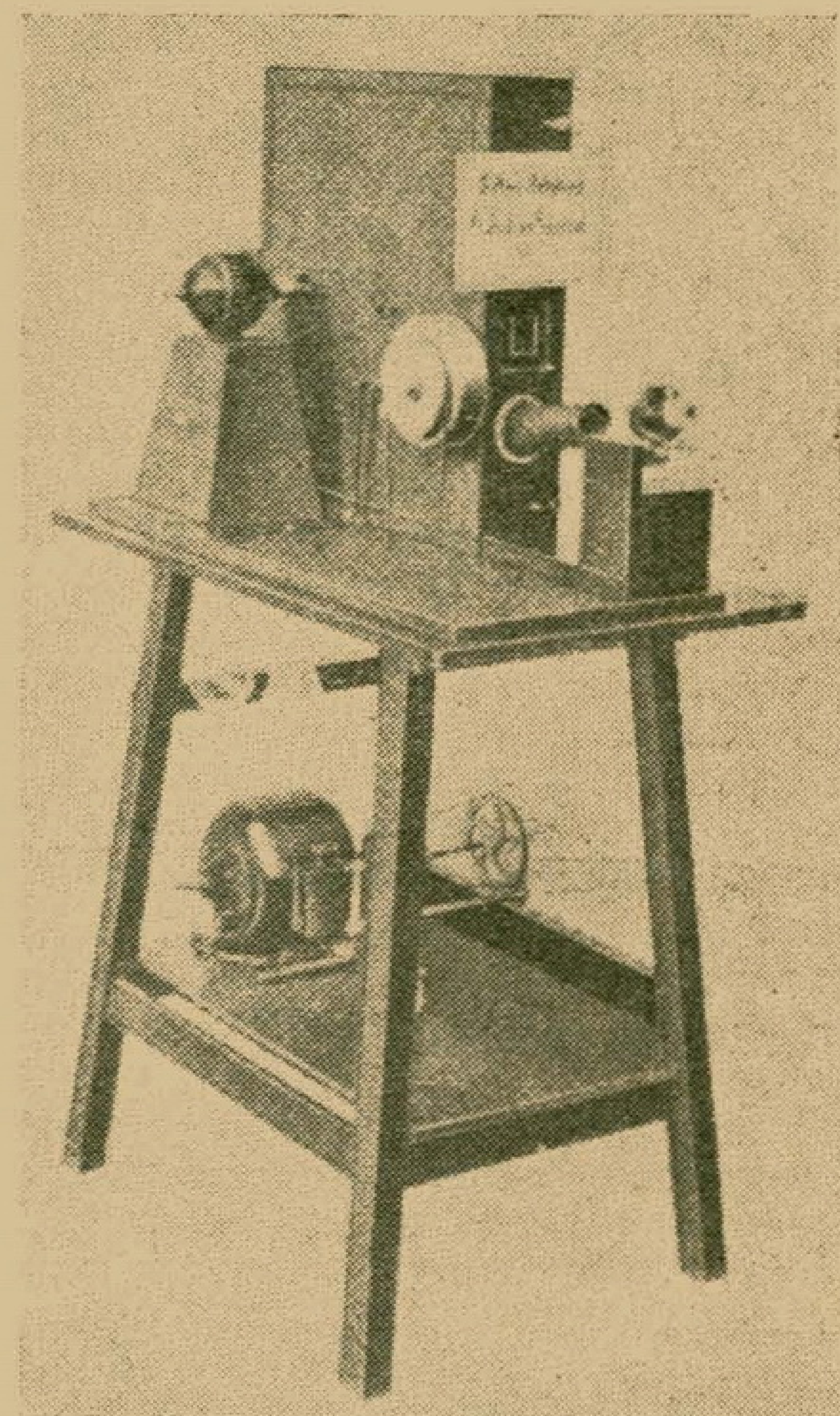
Ще року 1906 в маленькій ляборатороії у Стокгольмі винахідник Берґлюнд дійшов способу фотографувати звук. Оскільки він не дбав про заощаджування, то робив свої звукові записи на склі. Фотографічна платівка 24×30 *см* оберталася у світлонепроникливій скриньці й водночас пересувалася вбік. У скриньці зроблено було вузеньку щілинку, обкладену чорним папером, що її торкалася платівка. Світловий промінь, входячи в цю щілину, потрапляв на маленьке дзеркальце, відбивався від нього; дзеркальце було закріплено до мембрани, що набирала хитливого руху, тільки но на мембрану потрапляв звук, і таким чином звук фотографувався.



Дрібнесінькі рухи дзеркальця збільшуються через довгий „світловий важіль", що йде від дзеркальця до щілини, й тому звуки реєструються на фотоплатівці спиральними витками. Таку звукову фотографію, зроблену року 1906, бачимо на мал. 1.

Щоб відтворити фотографований звук, платівку копіюють на хромо-желятоновий шар і, розмочуючи непросвітлені місця, одразу надають звуковій кривій рельєфности. З такої рельєфної платівки роблять гальванічним способом матрицю на міді, а з неї вже відтискають копії на ебоніті. Ці останні платівки можна прослухувати на звичайному грамофоні.

Того ж таки 1966 року винайдено спосіб фотографувати звук на інтенсивній кривій. Тут відбитий від дзеркальця світловий промінь потрапляв на сірий клин і від нього набирав змінної інтенсивности у такті із звуком, що надходив до мембрани. При відтворюванні записаного звуку ці криві освітлювалися вузенькою світловою щілиною й уловлювалися на поставлений по другий бік селеновий фотоелемент, що крізь нього проходив електричний струм і відповідно змінював інтенсивність падного світла. Сфотографований звук тут можна було чути у звичайному телефоні.



По влучних дослідах взялися конструювати фільмову апаратуру та робити спроби із трансверсальною методою запису звуку. Такий фільм спромоглася виготовити відома оптична фірма Герц у Берліні вже року 1911, і водночас сконструювала перший апарат для фільмування звуку, поєднаний із апаратом для кіно-здіймання. Цю апаратуру експоновано було року 1930 на великій виставці Радіо та грамофонів у Німеччині. На світлині подаємо її загальний вигляд.

Редаґує — редакційна колегія. Відповід. редактор — І. Воробйов.

ПРОТЯГОМ ГРУДНЯ М-ЦЯ НА ЕКРАНАХ УКРАЇНИ ДЕМОНСТРУВАТИМУТЬСЯ ТАКІ ФІЛЬМИ:

ЛЮДИНА БЕЗ ФУТЛЯРУ

ХУДОЖНІЙ ФІЛЬМ
ВИРОБНИЦТВА КИЇВСЬКОЇ
КІНО-ФАБРИКИ
РЕЖ. В. СТРОЄВА

ІТАЛЬЯНКА

ХУДОЖНІЙ ФІЛЬМ
ВИРОБНИЦТВА КИЇВСЬКОЇ
КІНО-ФАБРИКИ
РЕЖ. ЛУКОВ
ОПЕР. З. ЧЕРНЯВСЬКИЙ

ПІСНЯ СТЕПІВ

ХУДОЖНІЙ ФІЛЬМ
ВИРОБНИЦТВА СХІДКІНА
РЕЖ. ЛЕМБЕРГ

ЗЛОЧИН І КАРА

ВИРОБНИЦТВО СОЮЗКІНА
РЕЖ. ШИРОКИВ

Ціна 30 коп.

ПРОТЯГОМ ГРУДНЯ М-ЦЯ НА ЕКРАНАХ УКРАЇНИ БУДУТЬ ДЕМОНСТРУВАТИСЬ:

„АМЕРИКАНКА З БАГДАДУ"

ВИРОБНИЦТВО УЗБЕККІНА

Режисер АХМЕДОВ

„НЕЙМОВІРНО, АЛЕ ФАКТ"

ВИРОБНИЦТВО СОЮЗКІНА

Режисер ВАСІЛЬЄВ

„А В А Р І Я"

ВИРОБНИЦТВО СОЮЗКІНА

Режисер МАТВЄЄВ

„В КОЖНОМУ БУДИНКОВІ"

ВИРОБНИЦТВО СОЮЗКІНА

Режисер МІЛЛЕР